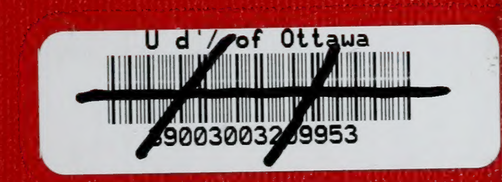

U d'/ of Ottawa
39003003209953



LES

Lois et les Rythmes dans l'Art

DU MÊME AUTEUR

Les statues de terre cuite en Grèce, 72 pages in-8°, avec 1 figure. — Paris, Fontemoing, 1906.

La statuaire céramique à Chypre, 17 pages in-8°. — Genève, Kundig, 1907.

Les statues de terre cuite dans l'antiquité, 250 pages in-8°, avec 23 figures. — Paris, Fontemoing, 1908.

Les « Apollons archaïques ». Etude sur le type masculin de la statuaire grecque au VI[e] siècle avant notre ère. 407 pages in 4°, avec 9 planches et 202 figures. — Genève, Georg, 1909. *Ouvrage couronné par l'Association des Etudes grecques de France* (Prix Zographos, 1910). — *Honoré d'une subvention de la Société auxiliaire des Sciences et des Arts de Genève*).

Comment les procédés d'expression inconscients se sont transformés en procédés conscients dans l'art grec. — Peut-on comparer l'art de la Grèce à l'art du moyen âge? 87 pages in-8°, avec 16 figures. — Genève, Georg, 1910.

Les toilettes modernes de la Crète minoenne, 47 pages in 8°. — Genève, Kundig, 1911.

L'archéologie, sa valeur, ses méthodes, in 8°. — Paris, Laurens, 1912.

Tome I : Les méthodes archéologiques, 478 pages et 39 figures.

Tome II : Les lois de l'art, 532 pages et 143 figures.

Tome III : Les rythmes artistiques, 565 pages et 88 figures.

Ouvrage couronné par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres (Prix Bordin, 1914). — *Honoré d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique de France et de la Direction des Beaux-Arts.*

L'Erreur et l'Illusion, sources de nouveaux thèmes artistiques, 66 pages in-8°. — Genève, Kundig, 1913.

L'expression des sentiments dans l'art grec. Les facteurs expressifs, 379 pages et 56 figures, petit in-4°. — Paris, Laurens, 1914.

Etudes d'Archéologie et d'art :

I. Comment les idées et les monuments, leur transcription matérielle, changent de sens.

II. Quelques idées génératrices de formes figurées : Les êtres polycéphales. La chaine des générations, a propos de Dante.

III. Au Musée d'Art et d'Histoire de Genève.

IV. L'union des matériaux périssables et durables dans l'œuvre d'art.

63 pages in-8°, avec figures. — Genève, Kundig, 1914.

Pour paraître prochainement :

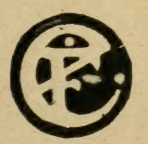
Comment naissent, vivent et meurent les formes artistiques.

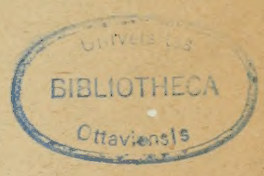
Bibliothèque de Culture générale.

W. DEONNA

ANCIEN MEMBRE ÉTRANGER DE L'ÉCOLE FRANÇAISE D'ATHÈNES
DIRECTEUR DE LA REVUE SUISSE D'ETHNOGRAPHIE ET D'ART COMPARÉ

Les
Lois et les Rythmes dans l'Art





PARIS
ERNEST FLAMMARION, ÉDITEUR
26, RUE RACINE, 26

1914

AVANT-PROPOS

Enfant, le futur archéologue regarde déjà avec une curiosité passionnée les monuments d'autrefois, les ruines qui élèvent encore leur silhouette déchiquetée ; il rêve à des âges disparus, que les stériles leçons d'histoire subies en classe ne parviennent pas à ressusciter à son esprit. Jeune homme, libre de se consacrer à son étude de prédilection, il dit adieu au présent ; tel un moine se renferme dans sa cellule et rompt avec le siècle, il s'abstrait dans l'étude du passé. Il revit avec Platon et ses disciples de l'Académie « à l'ombrage des oliviers sacrés, une couronne de joncs en fleurs sur la tête, parfumé par la bonne odeur du smilax et du peuplier bourgeonnant, jouissant du beau printemps... » ; il voit Phidias construire cette Acropole merveilleuse, secondé par l'élan d'un peuple entier ; il s'enivre des noms de Praxitèle, de Scopas...

Les années passent ; un moment arrive où l'enthou-

siasme de la jeunesse décline. Le savant regarde le chemin parcouru, et veut établir le bilan de son activité. La liste de ses œuvres est déjà longue : dans un gros article de cinquante pages, il a minutieusement décrit un tesson ibérique unique en son genre, sans négliger sa forme, ses mesures exactes, la couleur de son vernis ; il a publié un volume fort documenté pour prouver que le Calamis cité par les textes anciens réunit en lui deux personnalités distinctes, dont on ne sait du reste pas grand chose, et dont on ne connaît aucune œuvre certaine ; il a dressé la liste des « Apollons archaïques »... Enseveli, comme Fulgence Tapir, sous l'amas des fiches et des articles, il se sent étouffer, et se demande avec anxiété : N'ai-je point fait fausse route ? ai-je par mon travail fait avancer cette science chancelante qu'est l'archéologie, et moi-même, ai-je su comprendre ce qu'est cette science, le but auquel elle tend ? A quoi me sert de connaître la vie de Polyclète et la liste supposée de ses œuvres ?...

Le doute est entré dans l'esprit de l'érudit. Il détourne ses yeux de l'horizon éloigné où il les tenait fixés, et regarde autour de lui. Des hommes courent et s'agitent, de graves questions se posent et se résolvent dans tous les domaines. Il se demande : Ai-je raison de vivre à l'écart du monde actuel, et de ne converser qu'avec les morts ? Il reste attaché à l'antiquité, à laquelle il a consacré tant d'années, par la force de l'habitude, comme on reste attaché à une vieille maîtresse, mais le présent, jeune et fort, le réclame.

D'érudit qu'il était, le savant va devenir philosophe.

Il comprend qu'il a eu tort de n'étudier le passé que pour lui-même, et qu'il a pris pour but ce qui en réalité n'était qu'un moyen. Il comprend que le vrai but de l'archéologie, c'est l'étude de la vie universelle. Ces Egyptiens, ces Grecs, ces Romains, ne sont pas des abstractions : ils ont été des hommes qui ont vécu, qui ont eu les mêmes passions, les mêmes vertus que les hommes coudoyés aujourd'hui dans la rue; et, à étudier les formes de leur activité morte, le savant peut arriver à mieux connaître l'activité vivante de notre temps.

Dès lors, ce dualisme cesse, entre le passé et le présent, qui tourmentait l'esprit désireux de comprendre la valeur de la science archéologique. Le passé n'est pas mort, puisqu'on retrouve en lui toutes les manifestations de la vie actuelle : il est un « éternel présent », et le présent, lui aussi, est un « éternel passé ».

Renan disait : « L'esprit philosophique sait tirer philosophie de toute chose. On me condamnerait à me faire une spécialité de la science du blason, qu'il me semble que je m'en consolerais et que j'y butinerais, comme en plein parterre, un miel qui aurait sa douceur (1) ». L'archéologie, elle aussi, peut devenir une philosophie, qui n'est point fondée sur l'*a priori*, mais qui, partant de l'observation des faits matériels, répétés pendant plusieurs milliers d'années, peut fournir des règles pratiques pour la vie de l'esprit moderne.

(1) L'*Avenir de la Science* (3), p. 185; cf. *Cahiers de jeunesse*, p. 156.

*
* *

Ce sont les idées qu'on a voulu exposer ici, après les avoir développées plus longuement ailleurs (1). Par degrés, l'esprit du savant s'élève du simple détail matériel à la vue synthétique, de plus en plus large et compréhensive. Le lecteur verra peut-être dans cet exposé le récit de l'expérience personnelle de l'auteur ; ce dernier n'y contredit point, heureux si la lecture de ces quelques pages incite celui qui désire se consacrer à la science archéologique à penser au but qu'elle se propose, et à peser la valeur de ses méthodes.

(1) En particulier dans mes récents ouvrages auxquels je renvoie pour plus de détails : *L'archéologie, sa valeur, ses méthodes :* I. Les méthodes archéologiques ; II. Les lois de l'art ; III. Les rythmes artistiques. 3 vol. in-8°, Paris, Laurens, 1912. — *L'expression des sentiments dans l'art grec. Les facteurs expressifs.* Paris, Laurens, 1914.

LES
Lois et les Rythmes dans l'Art

I

Définition et histoire sommaire de l'archéologie.

Pauvre science incertaine! ceux mèmes qui la pratiquent ne savent en donner une *définition exacte.* Les uns disent : c'est la connaissance, l'étude de l'antiquité. A quoi d'autres objectent que si le numismate s'occupe des monnaies, l'épigraphiste des inscriptions, le vrai archéologue limite son activité à l'étude des monuments figurés de l'antiquité. Encore, parmi ces monuments, faut-il distinguer : l'assyriologue, l'égyptologue, ne doivent pas être confondus avec le vrai archéologue, qui étudie l'art parfait, l'art grec! Encore faut-il ne pas confondre ce dernier avec le céramologue, qui ne s'attache qu'aux poteries... Et quelles seront les limites chronologiques de cette antiquité? sera-ce la fin du monde antique et la ruine

de l'Empire romain, ou bien s'arrêtera-t-on à la date fatidique de 1453, qui inaugure pour les manuels l'ère des temps modernes?

Il faut donc tenir compte, dans l'explication de ce mot « archéologie », de deux ordres d'idées : les *matériaux* que cette science met en œuvre, et les *limites chronologiques* dans lesquelles elle se renferme.

Toutes les définitions données sont inexactes, parce qu'elles sont trop restreintes. Répétera-t-on avec Charles Lenormant : « l'archéologie, c'est l'explication des textes par les monuments, et des monuments par les textes? » Formule trop étroite, puisque souvent les textes et les monuments se contredisent, et puisqu'elle écarte d'emblée les époques pour lesquelles on ne possède pas de textes écrits, la protohistoire et la préhistoire. Sera-ce l'explication de l'antiquité par les monuments figurés, statues, peintures, etc.? Mais une masse de documents qui ne sont pas des « monuments figurés » sont alors éliminés.

En réalité, *tout le passé* fait partie du domaine de l'archéologie. Aucune limite chronologique ne la contient; elle s'intéresse aussi bien aux premières manifestations artistiques de l'homme paléolithique qu'aux œuvres créées par l'artiste raffiné du XXe siècle. Aucune région ne l'arrête : elle donne une égale attention aux arts de la Grèce, de l'Égypte, de la Chaldée, et à ceux de la Chine, de l'Inde. En un mot, tous les monuments ouvrés du passé forment son domaine, qu'ils soient laids ou beaux, qu'ils soient anciens ou modernes, qu'ils soient américains ou hétéens, parce qu'ils sont une des formes de l'activité, non pas d'un homme individuel et temporaire, mais de l'homme

en général. Bien plus, ce ne sera pas seulement le passé qu'étudiera l'archéologue, mais *le présent même*, puisque celui-ci peut le renseigner sur le passé, et puisque le passé éclaire le présent.

Et, pour expliquer les monuments, l'archéologue ne pourra se fier à ses propres lumières ; il demandera des conseils et des renseignements à des sciences dont l'objet est très différent du sien, à la chimie, à la médecine, à la géologie, à la littérature... L'histoire lui fournira un perpétuel secours. Toutefois, pour éviter de s'engager sur la piste trop étroite que lui ouvre la méthode historique intégrale, l'archéologue s'inspirera encore des sciences qui étudient non pas seulement les monuments de l'homme, mais l'homme lui-même dans sa mentalité, la psychologie et l'ethnographie...

Ainsi tombent toutes les anciennes définitions qu'on a voulu donner de la science archéologique, toutes les distinctions de pays et d'époques ; « l'archéologie » voit ses limites s'étendre à l'infini...

*
* *

Pauvres *archéologues!* Parce qu'ils ignorent trop souvent la route qu'ils suivent, ils ont été et sont encore pour le public un objet d'étonnement, souvent de ridicule et de pitié. Esprits étroits, préoccupés uniquement de leur chimère, incapables de s'intéresser à ce qui n'est pas l'antiquité, ils rêvent de statues mutilées qu'ils restaurent, de tessons informes qu'ils commentent doctement, de temples merveilleusement beaux dans leurs ruines dorées,

qu'ils renversent pour voir le système des fondations; ils étudient la beauté d'autrefois, mais ils en dissertent comme des aveugles qui parleraient de couleurs... Tel est le type de l'archéologue que le roman et le théâtre ont immortalisé, depuis le grotesque Poitrinas de Labiche jusqu'au pédant Courmansel de Paul Bourget, type qui vivra longtemps encore, sans grands changements, parce qu'il incarne aux yeux du public l'érudition bête et inutile.

Soyons francs : ne prêtons-nous pas souvent volontairement le flanc à ces attaques? On se moque des savants qui, ne connaissant rien de la vie présente, veulent expliquer celle du passé; qui, voyant sur leur route une vieille cheminée rouillée et déformée, n'en sauraient reconnaître la destination, parce qu'elle est moderne, mais qui, trouvant dans leurs fouilles un fragment de poterie, se croiraient déshonorés s'ils ne pouvaient dire quelle était la forme du vase auquel il appartenait, son usage, sa date, l'origine de son argile, le nom du potier qui en traça le dessin effacé... Ils ont répondu, ces érudits, qu'on doit cultiver la science « pour elle-même », et non pour l'utilité qu'on en peut tirer. Mais une telle conception n'aboutit qu'à avilir cette science, qu'un faux idéalisme veut élever au-dessus des mesquines préoccupations de la vie. L'histoire de l'art, pas plus que l'art qu'elle étudie, n'est réservée aux seuls dilettantes, aux esthètes, aux érudits; elle a son utilité; si on la conteste, c'est qu'on n'a pas compris le but auquel elle doit tendre, c'est que, perdue dans la contemplation des siècles défunts, elle est restée sans contact avec la vie que le savant s'efforce de

ressusciter dans les âges d'autrefois, sans voir celle qui s'agite autour de lui.

Trop nombreux sont encore les archéologues du type Poitrinas, qui se croient savants parce qu'ils ont écrit des catalogues où sont notées minutieusement les mesures des statues, la qualité de leur marbre, leur origine, parce qu'ils ont décrit quelques monuments sans intérêt, mais qui n'ont jamais songé à s'élever au-dessus du fait brut, du document matériel.

Réagissons donc ; à force de vivre avec les morts, nous-mêmes nous sentons le cadavre, et les parois de notre demeure se couvrent de moisissure ; ouvrons les fenêtres toutes grandes au large souffle de la vie, et regardons le passé comme un enseignement pour le présent. Peut-être alors, l'archéologue ne sera plus méprisé du public, une fois qu'il aura compris quelles sont les fins véritables de cette science (1).



Dès les temps les plus anciens, l'homme regarda avec un intérêt d'origine religieuse les monuments que lui avaient laissés ses ancêtres, recueillit avec vénération les vestiges des civilisations disparues, sur lesquelles on ne possédait souvent que des traditions légendaires. L'Égypte, la Chaldée, avaient déjà leurs archéologues, mais ce n'est qu'en Grèce, à partir de

(1) On pourra consulter sur les fins que se propose l'archéologie, mais sans grand profit, le récent ouvrage de Bulle, *Handbuch der Archäologie*, 1913, p. 1 sq. Wesen und Methode der Archäologie.

l'époque hellénistique, que l'on commence à étudier de façon systématique le passé (1). Les collections royales et privées se multiplient ; dans les bibliothèques d'Alexandrie, de Pergame, les érudits scrutent avidement tous les témoignages d'autrefois ; on catalogue, on inventorie avec fièvre. Et l'histoire de l'art, la critique d'art revendiquent leur place. On étudie les sculptures et les peintures des maîtres célèbres, on rassemble les documents historiques, on classe les écoles, on dresse le canon des principaux artistes, et l'on inaugure ainsi le mouvement de curiosité savante qui se continue à Rome.

On ne saurait parler encore de méthode scientifique de travail. Les ouvrages, quelque nombreux qu'ils soient, sont avant tout des catalogues de faits, où les récits authentiques, les légendes incroyables, se mêlent sans aucun sens critique, où l'observation personnelle et le sens artistique se réduisent à peu de chose. On prend des notes en quantité, mais on pense peu. L'érudition, à cette date, est trop neuve encore pour être vraiment méthodique. Mais on voit déjà naître cette conception exclusive de l'histoire de l'art, qui ne s'attache qu'à reconstituer l'œuvre des artistes, travaillant individuellement, indépendamment les uns des autres. Xénocrate de Sicyone attribue à chaque maître fameux l'origine d'un progrès nouveau, et on retrouve l'écho de cette idée dans Pline, affirmant entre autres exemples que Pythagoras de Rhégion fut le premier à bien savoir rendre

(1) Sur l'histoire de l'archéologie, Bulle, *op. l.*, p. 80 sq., Sauer, Geschichte der Archäologie.

les veines, les cheveux et les tendons, ou que Polyclète fut l'inventeur de la statue appuyée sur un pied. On s'efforce aussi de différencier le style des maîtres renommés. Antigone de Carystos discute l'attribution de certaines œuvres, expose la liaison des écoles. Sans doute les appréciations qui ont été transmises sont trop vagues pour qu'on puisse aujourd'hui en tirer profit. Mais on voit du moins que l'idée du développement évolutif de l'art commençait à se faire jour.

* * *

L'archéologie était née : pendant des siècles toutefois, elle allait rester stationnaire, sans développer les germes que l'on trouve chez les écrivains grecs et latins. L'étude scientifique de l'antiquité sombre dans le moyen âge, et ne renaît qu'au Quattrocento. Elle est dès lors aimée d'une passion qui ne va plus s'éteindre. Lettrés, philologues, antiquaires, scrutent les documents et les sources, et les travaux archéologiques paraissent en grand nombre. On publie des recueils de statues, d'édifices anciens, avec de savants commentaires empruntés aux auteurs romains; on écrit sur les institutions, les mœurs, la religion d'autrefois. Mais, comme quelques siècles auparavant, c'est de l'érudition pure, qui ne s'élève pas au-dessus de la simple explication du fait matériel; on ne voit pas encore dans l'œuvre d'art un document historique ou psychologique pouvant expliquer l'idéal d'un artiste ou d'un peuple ; tout au plus sert-elle à commenter les œuvres littéraires de l'antiquité.

On remarquera la grande ressemblance que présente ce mouvement d'érudition avec celui qui avait caractérisé l'époque gréco-romaine. L'histoire de l'art, la critique d'art avaient été fondées à Pergame ; elles revivent à la Renaissance avec Vasari, l'Arétin, Paul Joves. Comme autrefois, ce n'est que l'histoire des artistes, parfois celle d'une ville ; c'est un tissu de petits détails, d'anecdotes d'ateliers, tels que devaient les aimer Xénocrate de Sicyone ou Antigone de Carystos.

Entre la Renaissance et la fin du XVIIIe siècle les travaux se multiplient. Mais ce qui manque dans toute cette production, c'est une méthode sérieuse pour interpréter l'antiquité. On vit sur les principes de la Renaissance, et ce sont toujours des considérations *a priori*, abstraites, et non fondées sur l'expérience, sur une étude sérieuse des monuments. On commente de mille façons les textes des anciens, on les tourne et les retourne, et les monuments ne servent qu'à les illustrer ; ce n'est pas encore dans ces derniers qu'on voit la source principale de la connaissance artistique.

*
* *

Une ère nouvelle pour l'archéologie commence à la fin du XVIIIe siècle avec Winckelmann, qui a fondé une méthode, et ouvert la voie à la science moderne. Aux procédés routiniers de ses devanciers, il substitue l'observation directe des monuments, et proclame la nécessité de penser par soi-même, et non à l'aide du bagage livresque du passé. L'histoire de l'art se présente à ses yeux sous une tout autre appa-

rence. Il comprend que l'art naît, grandit avec la société qui le produit ; qu'il n'est pas la création spontanée, arbitraire, de quelques individus ayant agi comme bon leur semblait, mais qu'il est le produit des institutions politiques, qu'il varie suivant les pays, les climats, les mœurs, que chaque artiste est conditionné par des facteurs multiples, par son talent particulier, comme par celui de ses prédécesseurs. En un mot, il proclame cette vérité que l'art est un phénomène nécessaire, et qu'il y a dans son histoire un enchaînement logique.

Sans doute, Winckelmann n'a fait que suivre le mouvement général de son temps, où de toutes parts la science abandonnait l'*a priori* pour devenir expérimentale, et s'attachait à l'idée d'évolution. Mais il eut le mérite indéniable de codifier les théories nouvelles sur l'histoire de l'art, et de donner aux archéologues futurs une méthode féconde de travail.



C'est alors, et sans interruption, une rapide succession de découvertes, dues, les unes aux voyages d'exploration et aux fouilles, les autres aux recherches des érudits. On commence à connaître l'Égypte, l'Assyrie, et la Grèce livre ses trésors. Pendant longtemps, l'attention s'était portée surtout sur les monuments de l'architecture et de la plastique. Puis Lippert avait montré la possibilité d'illustrer par les gemmes les textes anciens; Caylus avait compris l'intérêt que présentent les menus objets, vases, bijoux, verres, miroirs. Les vases peints étaient peu

nombreux, jusqu'au moment où Gerhard, en 1831, dans son rapport sur les vases de Vulci, fit comprendre l'utilité qu'ils ont pour l'histoire de la peinture antique et pour l'histoire de l'art en général. Les antiquaires ne s'occupaient qu'incidemment des figurines de terre; elles prennent bientôt la place qu'elles méritent. L'épigraphie, avec Bœckh, classe et fait valoir ses trésors. Dès le XVIIIe siècle, Dubos avait montré l'importance des monnaies pour l'histoire de l'art, et la numismatique se développe rapidement.

***

Telle est, sommairement exposée, la genèse de l'archéologie. Depuis le moment où paraissait l'*Histoire de l'art* de Winckelman (1764) jusqu'à nos jours, un siècle et demi s'est écoulé, et les progrès ont été nombreux. D'immenses domaines, dont les savants du XVIIIe siècle ne soupçonnaient pas l'existence, ont été révélés. La civilisation pharaonique n'apparait plus comme la première qui ait existé, mais laisse entrevoir derrière elle un passé très lointain. L'art de l'Hellade ne commence plus avec le légendaire Dédale, mais la protohistoire de la mer Egée a ressuscité un empire puissant qui florissait quelque deux mille ans avant que les Doriens n'eussent envahi le Péloponnèse. En remontant le cours des temps, c'est encore l'homme néolithique, l'homme paléolithique, qui ont légué leur outillage et leur art figuré. S'efforçant de percer le mystère des origines, le préhistorien veut assister à l'éveil de l'humanité, et cherche les vestiges de l'homme tertiaire...

Quel champ immense s'offre au labeur de l'archéologue ! Il ne ressemble plus à l'antiquaire de jadis, pour qui tout le passé se résumait en quelques monuments grecs et romains, et qui collectionnait les pierres sans chercher à en faire jaillir des idées. Sous ses regards émerveillés défilent, comme en une immense procession qui ne tient compte ni du temps ni de l'espace, les peuples les plus divers : l'homme encore proche de l'animalité, vêtu de peaux de bêtes, la hache de silex taillé en main, qui, ardent chasseur, a voulu par les peintures de ses cavernes forcer le renne et le mammouth à se livrer à lui ; l'homme néolithique, de mœurs plus paisibles, agriculteur et constructeur ; ceux qui fondèrent ensuite de grands empires, Égyptiens, Chaldéens, Assyriens, Crétois à la taille mince et cambrée sous le caleçon brodé, Grecs que l'imagination classique revêt de longs chitons blancs et qui s'avancent gravement comme sur la frise des Panathénées, Romains conquérants, tels qu'ils paraissent sur les reliefs de leurs arcs et de leurs colonnes triomphales... Plus loin, dans cette foule innombrable qui se presse, l'archéologue distingue ses ancêtres plus rapprochés dans le temps, les constructeurs romans et gothiques, l'artiste de la Renaissance, et, tout à la fin, Greuze, Watteau, même Rodin et Hodler... Mais non, ce n'est pas tout. Le bassin méditerranéen ne fournit pas seul son contingent. L'Asie orientale envoie les Chinois et les Japonais ; l'Inde, les artistes bouddhiques. Les sauvages de l'Afrique moderne et des îles de l'Océanie gambadent et frappent sur leur tam-tam, le corps tout barbouillé d'ocre, comme leurs ancêtres préhis-

toriques. Des enfants joignent leurs pas chancelants à ce cortège, traçant les mêmes bonshommes schématiques que dessinait le potier du Dipylon. A voir passer devant lui ce défilé interminable, l'archéologue comprend que sa science, dont les travaux du XIXe siècle ont fait éclater les limites étroites dans lesquelles elle était enfermée jusqu'alors, ne doit pas étudier l'homme d'un seul temps ou d'un seul pays, mais l'homme en général, dans ses manifestations artistiques les plus diverses, humbles ou parfaites...

*
* *

Les découvertes du XIXe siècle ont fourni à l'archéologue une masse énorme de matériaux nouveaux. Mais la façon de les mettre en œuvre, les méthodes scientifiques, ont-elles changé, elles aussi, au fur et à mesure de cet accroissement? Les cadres trop étroits de l'ancienne archéologie ont craqué de toutes parts sous l'afflux des documents inconnus jadis, mais possède-t-on un principe directeur qui permette d'utiliser toutes ces manifestations de l'art humain? Sans doute, depuis Winckelmann, les méthodes ont évolué, comme l'art qu'elles étudient. L'ont-elles fait suffisamment, ou bien ne sont-elles pas encore un peu désuètes, et ne doit-on pas leur en substituer de nouvelles, plus synthétiques?

Examinons les divers modes du travail archéologique, tel qu'il est pratiqué aujourd'hui, et la réponse à cette question sortira naturellement de cette étude.

II

Les fouilles. — L'étude esthétique. — L'étude érudite : l'analyse des détails.

L'archéologie est une vaste construction, à laquelle participent des ouvriers de capacités différentes. Les uns vont chercher dans les carrières les pierres qui formeront le corps de l'édifice; ils les taillent, les polissent : ce sont les archéologues qui préfèrent la vie du fouilleur à celle du savant de cabinet. D'autres reçoivent d'eux ces pierres, les trient, séparent les grandes des petites, les rouges des blanches, les mesurent, les taillent à nouveau : ce sont les archéologues qui se bornent à décrire les monuments, à les classer par séries, suivant leur chronologie et leur qualité. Mais « une accumulation de faits n'est pas plus une science qu'un tas de pierres n'est une maison » (1). Le maçon vient, qui pose les pierres les unes sur les autres et les unit avec du ciment; sou-

(1) Poincaré, *Science et hypothèse.*

vent il se trompe, et se voit obligé de recommencer son travail ; souvent le ciment est de mauvaise qualité et le mur s'écroule ; l'ouvrier besogne obscurément sans bien comprendre le rôle que remplira dans l'édifice total sa part de labeur : c'est l'archéologue qui s'est efforcé de trouver un lien entre les différents faits artistiques, qui groupe les monuments suivant les auteurs, les écoles, les civilisations dont ils sont l'expression, mais qui ne s'élève pas encore au-dessus de cette synthèse partielle. L'architecte, lui, possède les plans de la demeure ; il coordonne tout le travail des sous-ordres, et il sait que l'ouvrage effectué isolément par le carrier et le maçon tend à un but unique. Ses plans, il ne les a pas créés au hasard de son imagination : ils lui sont imposés en partie par la nature même des matériaux qu'il emploie, par leur beauté, leur solidité, par la configuration du terrain sur lequel il édifie. C'est l'archéologue qui s'élève au-dessus de l'étude érudite, des synthèses partielles, et groupe en une synthèse générale toute l'œuvre de ses collègues.



Qu'on lise dans *Ilios* le récit candide que Schliemann a écrit de sa vie. Le rêve qu'il avait entrevu dans sa jeunesse, d'exhumer les restes de la civilisation chantée par Homère, il le réalisa quand les circonstances de fortune le lui permirent. Il fut par excellence le type de l'*archéologue militant*, qui vit sur les champs de fouilles, conduit ses troupes à la gloire, et ses ouvrages sont plutôt l'histoire de ses

campagnes que l'étude scientifique des documents trouvés.

Longtemps à l'avance, l'archéologue a préparé son projet de fouiller un emplacement déterminé ; il a réuni les textes anciens qui jettent une lumière sur le passé de ce lieu, sur son importance ; il a relevé les indices topographiques qui lui permettront de se diriger avec quelque certitude. Parfois, au contraire, un certain instinct de divination le conduit à l'endroit propice. Bientôt les murs émergent de terre, les statues couchées pendant des siècles se dressent, les mille petits objets de la vie journalière apparaissent : lampes d'argile encore noircies par la fumée de la mèche millénaire, miroirs ternis qui reflétèrent un jour la beauté de quelque visage, hameçons qui furent le gagne-pain de quelque pêcheur... Elles sont émotionnantes ces heures de découvertes, et tous ceux qui les ont connues s'en souviennent, alors que, penchés sur la tranchée, ils attendaient anxieusement de voir surgir quelque monument rare et inconnu (1).

Lentement, le temple, la ville enfouie se délivrent de leur linceul de terre ; les rues sont déblayées, les maisons, coupées à quelques pieds du sol, ouvrent de nouveau leurs chambres, mais vides, sans portes, sans mobilier ; les statues, les statuettes sont emmenées au musée. L'archéologue prend des notes, dresse des plans, mensure, recolle, étiquette les objets. La ruine, étonnée de revoir le jour, est nettoyée comme une

(1) Sur les fouilles archéologiques, cf. Bulle, *op. l.*, p. 142 sq. Wiegand, Untergang und Wiedergewinnung der Denkmäler.

belle préparation anatomique, et l'ordre règne au détriment peut-être de la poésie et du pittoresque...

Doit-on le regretter? On n'en est plus à cette vieille idée de ne rechercher dans l'antiquité que des œuvres de beauté, au nom de laquelle on détruisait, au temps de Winckelmann, les fresques de Pompéi que l'on ne pouvait emporter dans les musées ou qui ne paraissaient pas suffisamment belles. L'art ne doit plus être « le dernier refuge du sentimentalisme. » (1) Le Forum romain est nettoyé et fouillé, et ce n'est plus le Campo-Vaccino que décrivent les anciens voyageurs; on n'y voit plus, parmi les colonnes écroulées, le marché aux cochons du xve siècle! Mais les ruines offrent une beauté austère à qui veut se donner la peine, non de les contempler seulement, mais de les étudier, d'en pénétrer le secret : c'est la beauté qui se dégage de toute étude conduite scientifiquement...



Les monuments sont retrouvés; il faut les expliquer.

Pendant longtemps, cette interprétation fut uniquement d'ordre *esthétique*. On disait d'une statue qu'elle est belle, que la technique en est habile, que l'artiste s'est approché plus ou moins de la perfection; d'une peinture, on critiquait la couleur, le modelé, la construction des plans. On parlait d'Art, de Beau, de Sublime, d'Idéal, et l'on agitait le bruyant grelot de la vieille esthétique, méthode qui n'est pas

(1) Guyau, *Les problèmes de l'esthétique contemporaine.*

entièrement morte, bien que le principe n'en soit pas scientifique. La subjectivité de nos jugements est trop grande en ce domaine. Nous ne croyons plus, comme au XVIII[e] et dans la première moitié du XIX[e] siècle encore, à un Beau absolu, qui peut servir de point de comparaison. Nous sommes pénétrés au contraire de la relativité de toutes choses. Nous savons que nous ne pouvons entièrement nous abstraire des idées de notre temps, influant sur notre manière de nous figurer l'antiquité, et que l'appréciation d'une œuvre d'art varie suivant les époques. L'Apollon du Belvédère, qui a suscité les éloges enthousiastes des contemporains de Winckelmann, a été trop dénigré au XIX[e] siècle; les sculptures gothiques, dont on admire la grandeur et la sérénité, ont été méprisées autrefois; les délicieuses statuettes de Saxe, que recherchent à prix d'or les collectionneurs, étaient considérées jadis comme de la camelote. Qu'est-il besoin de tant d'exemples de ces variations bien connues du goût? N'est-ce pas l'histoire même de l'humanité, et ce changement perpétuel ne rend-il pas seul possible l'évolution de l'art, qui se renouvelle éternellement? Du moins ces modifications dans l'appréciation des œuvres d'art doivent rendre prudent, et faire comprendre que l'étude esthétique n'a qu'une valeur personnelle ou temporaire, mais ne repose pas sur un principe suffisamment solide. Le savant, lui, dira avec Renan : « Toute chose est excellemment ce qu'elle est, et il ne faut pas lui reprocher de n'être pas ce qu'elle n'est pas... » A chaque époque correspondent les formes artistiques qui lui conviennent, dont chacune est aussi belle que l'autre, puis-

qu'elle est en harmonie avec le milieu qui l'a créée. Considérons toute forme d'art comme un phénomène nécessaire, et étudions-la avec le même intérêt qu'une autre ; l'étude scientifique n'a rien à voir avec l'étude esthétique, qui est soumise à la variation de nos jugements. Pour l'historien d'art, il n'y a ni beauté, ni laideur; sans doute, il pourra affirmer sa préférence pour telle ou telle œuvre, mais il avouera que c'est là son goût personnel, et que ce n'est point l'affaire de la science, qui, elle, ne loue ni ne proscrit. Le plus humble tesson, la figurine la plus rudimentaire d'un préhistorique devront être étudiés avec le même intérêt qu'une œuvre de Michel-Ange; peut-être même seront-ils plus suggestifs, parce qu'ils permettront de saisir la genèse des formes plastiques et leur lent progrès à venir.



Le savant qui sait apprécier la beauté de l'œuvre d'art négligera donc cet élément subjectif, s'il veut constituer l'archéologie comme une science. Comme l'anatomiste dissèque un cadavre, il commencera par disséquer la statue, au moyen de *l'étude analytique*.

L'archéologue ne s'occupait guère, jadis, que de la valeur esthétique de l'œuvre; il cherchait aussi à percer le voile de son anonymat, et, recourant à la mythologie et à l'histoire, il s'efforçait de lui donner le nom de quelque dieu ou de quelque personnage illustre. Les peintures de vases éveillaient la curiosité, mais on se confinait dans l'interprétation de leurs sujets. Il fallait que l'archéologue pût s'ar-

racher à la domination de cette exégèse dogmatique, qui ne voulait expliquer les œuvres d'art que par le secours de la philologie ; qu'il étudiât directement les monuments, sculptures et peintures, sans idée préconçue ; qu'il leur demandât à eux seuls la vérité, et que, dans ce but, il scrutât les moindres détails. Winckelmann attachait déja une grande importance à cette minutieuse analyse, mais les monuments étaient insuffisants, et les résultats auxquels ils l'ont conduit sont la plupart erronés. Il fallait attendre que Brunn, profitant des connaissances acquises pendant un demi-siècle, donnât à ce principe une valeur nouvelle ; avec lui, l'histoire de l'art devient l'histoire du développement des formes artistiques ; on interroge les monuments, on les fait parler, et les textes ne jouent plus qu'un rôle secondaire.

L'histoire de l'art y a gagné une tout autre apparence. Au lieu d'être fondée sur la tradition écrite, contradictoire et confuse, elle se fonde sur des faits précis que l'on peut contrôler. Grâce à cette méthode, le savant possède une connaissance plus nuancée de l'évolution artistique, du développement progressif de l'art. Toutefois, la méthode de l'analyse des détails n'a pas donné tout ce qu'on pouvait attendre d'elle. Il aurait fallu, dès les débuts, examiner chaque détail, en ne tenant compte que des originaux, et écrire l'histoire de son développement à travers les siècles ; montrer comment l'œil, l'oreille, la bouche, ont petit à petit changé de forme, suivant la technique plus ou moins habile de l'artiste ou suivant l'idéal de l'époque où il vivait. On aurait

acquis de la sorte des points de repère sûrs, qui auraient permis de dater avec plus de certitude les monuments. Ce n'est pas à dire qu'une telle étude n'ait été tentée ; au contraire, de nombreux savants se sont plu à examiner les formes des yeux, du nez, de la bouche, pour en tirer des indications précieuses. Mais ce qui a manqué et ce qui manque encore, ce sont des travaux d'ensemble qui, prenant un détail à ses origines, le conduisent jusqu'à la fin de son développement dans un art donné, et permettent de suivre ainsi les différentes phases de son évolution. L'archéologue avait une autre préoccupation. Désireux de faire sortir de l'oubli la personnalité des artistes anciens, il a fait dévier la méthode analytique de son but, qui est l'étude de l'évolution artistique en elle-même, indépendamment des individus. Les diverses particularités de la musculature, du visage, de la chevelure, n'ont servi le plus souvent qu'à permettre d'attribuer l'œuvre à un artiste dont on croyait connaître par ailleurs le style. On sait que Furtwaengler a utilisé avec une ingéniosité admirable mais funeste, dans l'histoire de la plastique grecque, cette méthode d'identification, que Morelli appliquait à l'histoire de l'art moderne ; mais on est allé trop loin dans cette voie, et les exagérations du savant munichois et de son école ont amené une réaction salutaire. Aujourd'hui, « nous avons dépassé Morelli... nous avons fait la critique de sa critique avec sa propre méthode » (1) ; si nous scrutons avec attention les détails en apparence les plus

(1) P. Bourget, *La Dame qui a perdu son peintre.*

insignifiants, nous ne cherchons pas à préciser à l'excès et à reconnaître en eux la marque indubitable d'un Crésilas ou d'un Phradmon.

Cette délicate appréciation des détails était jadis impossible, car les moyens d'étude dont disposait la science archéologique n'étaient pas suffisants. Les statues abondaient dans les musées et les collections privées ; mais c'étaient en général des copies romaines qui ne pouvaient fournir des renseignements exacts, puisque les détails ajoutés par le copiste, volontairement ou non, s'unissaient en elles aux détails particuliers au prototype. La manie des restaurations sévissait, qui dénaturait l'original par l'adjonction de parties modernes ou par le polissage à outrance, qui combinait en un seul ensemble ce qui avait appartenu à plusieurs œuvres distinctes. Les procédés de reproduction étaient mauvais ; les gravures étaient infidèles, et l'artiste, qu'il le voulût ou non, déformait singulièrement son modèle ; elles rendaient bien la silhouette de l'œuvre, renseignaient sur le sujet traité, mais rendaient impossible toute appréciation de style, toute étude détaillée. Aujourd'hui, les œuvres originales sont de plus en plus nombreuses ; elles substituent leur accent de vérité aux doutes des copies antiques. On ne cherche plus à les restaurer ; on les conserve mutilées, ou, si la réunion des fragments épars est indispensable, on a soin qu'elle apparaisse nettement et ne soit plus faite en trompe-l'œil. La photographie a substitué aux anciennes gravures, où subsiste toujours un élément subjectif, la précision du procédé mécanique. Les collections de moulages, qui se multiplient de jour

en jour, apportent à l'archéologue leur précieux concours. En un mot, le savant dispose maintenant de moyens d'étude suffisants pour recommencer avec assurance la tentative avortée de Winckelmann, et pour scruter avec attention les moindres traits des œuvres antiques.

De même que l'on a reproché aux physiciens de s'amuser à peser des œufs de mouche dans des balances en toile d'araignée, on a fait observer aux archéologues, plongés dans l'étude des menus détails techniques, que les « arbres empêchent de voir la forêt. » Il faut donc justifier la valeur d'une telle recherche, et montrer par quelques exemples tout ce que l'analyse minutieuse peut apprendre au savant.

*
* *

L'étude du détail, au point de vue de sa forme, de l'habileté plus ou moins grande avec laquelle il est traité, de sa position dans l'ensemble, fournit souvent un *critérium chronologique*, un point de repère certain pour dater un monument.

La distance entre les *seins* d'une poitrine féminine, calculée par rapport à leur diamètre, « l'indice mammaire » de M. S. Reinach, permet de fixer la date de nombreuses sculptures antiques, puisqu'elle varie d'une façon régulière suivant les époques : la Vénus de Milo, que l'on attribuait alternativement à l'an 400 ou à l'an 50 avant notre ère, ne peut, à cause de ses seins très rapprochés l'un de l'autre, être antérieure au milieu du IVe siècle. L'*œil* offre des indices très

sûrs, qui ont été souvent relevés : énorme aux débuts, affectant parfois la forme triangulaire qui survit longtemps dans l'art grec archaïque, il est, pendant tout le VIe siècle grec, exophthalmique, à fleur de tête, et ne s'enfonce dans l'orbite qu'à la fin de ce siècle. En même temps, les paupières se modèlent, se détachent du globe contre lequel elles étaient collées, et ne semblent plus taillées dans la peau comme des boutonnières ; longtemps encore, la paupière supérieure rejoint la paupière inférieure à l'angle externe sans la dépasser, et ce n'est que vers la seconde moitié du Ve siècle qu'elle déborde sur le contour inférieur. La *bouche*, en coup de sabre ou en arc de cercle chez les archaïques, avec les lèvres pincées et sèchement indiquées, devient plus onduleuse au Ve siècle, et s'entr'ouvre vers 450. Tel agencement de *chevelure* n'a été à la mode et n'a été usité en statuaire que pendant une période déterminée : ainsi la chevelure à godrons transversaux, semblable à une perruque coupée court au-dessus de la nuque, est particulière à toute une série d'œuvres grecques du VIIe siècle, alors que la coiffure relevée sur la nuque en bourrelet n'apparait pas avant 510. On étudiera la forme de l'*oreille*, celle de la *musculature* aux conventions souvent bizarres. On recherchera à partir de quel moment tel détail d'*habillement* commence à paraître dans l'art, et l'on suivra les modifications qu'il a subies au cours de son évolution. On notera les moindres accessoires de la *parure*... En un mot, aucun détail ne sera indifférent au savant, pas même la trace de l'*outil* qui a taillé le marbre ou peint le vase ; la présence ou l'absence sur un vase à figures

rouges du trait caractéristique produit par la « plume des peintres » n'est-elle pas un indice précieux pour le dater, et le sculpteur n'a-t-il pas fait, suivant les époques, un usage différent du foret, du ciseau, de la râpe ?

Sont-ce là des recherches vaines? Bien au contraire, cette analyse minutieuse est souvent plus fertile en résultats que ces larges vues d'ensemble qui embrassent l'œuvre d'un seul regard et se contentent d'en vanter les mérites artistiques, et il serait à souhaiter que l'on s'occupât davantage de ces recherches, ingrates en apparence, mais pleines de résultats féconds. On évitera toutefois le pédantisme et la précision exagérée d'un Kalkmann, qui voulut déduire un critérium chronologique de la situation du *nombril* au milieu du ventre !

*
* *

Une fois ces critères établis, dont quelques-uns sont certains, d'autres encore douteux, la tâche de l'archéologue devient plus aisée.

Il sait déterminer si telle sculpture est homogène, ou composée de *parties disparates*. La forme élevée et le profil de la base qui supporte l'Hermès d'Olympie, sans exemple au IVe siècle, ne se retrouve que parmi les bases des IIe-Ier siècle avant J.-C. : on en déduit donc que la statue, taillée au IVe siècle, fut placée sur cette base à l'époque gréco-romaine.

Il sait discerner les modifications que le *copiste* a apportées à l'original : l'imitation, parfaite à pre-

mière vue, se trahit par quelque petit détail qu'un observateur moderne superficiel pourrait négliger comme insignifiant. L'examen de l'œil ne laisse pas de doutes. Les caractères de style d'une tête peuvent être ceux du VI[e] siècle ; mais voici que la paupière supérieure déborde sur le contour de l'inférieure à l'angle externe ; le copiste s'est donc trahi, puisque ce détail n'apparait pas avant la seconde moitié du V[e] siècle. La statue de Tyché, au Musée de Munich, imite une œuvre du VI[e] siècle ; mais les yeux ne sont pas à fleur de tête, comme ils le devraient être ; enfoncés dans l'orbite et traités librement, ils témoignent que le copiste appartient à une époque beaucoup plus récente que l'auteur du prototype.

On distingue le *faux* de l'original. Dans la lutte qu'il soutient contre le faussaire, l'archéologue a souvent le dessous. Et aussitôt les rires du public de s'élever. La malencontreuse affaire de la tiare de Saïtaphernès, plus récemment encore celle de la fausse Flore de Léonard de Vinci, pour ne citer que ces deux exemples célèbres, ont permis au public de faire des gorges chaudes et de dauber sur les archéologues et les historiens d'art. A mesure que la science archéologique progresse, que l'on augmente la liste des critères d'authenticité, le génie des faussaires augmente aussi, et leurs imitations sont souvent parfaites. Etudiant la technique des œuvres antiques, ils savent maintenant que les défauts de fonte des bronzes grecs sont réparés par des lamelles rapportées, et les imitent soigneusement, de sorte que la présence de ce détail, qui avait sa valeur jadis, ne signifie aujourd'hui plus rien. Les cassures artifi-

cielles des terres cuites permettent parfois de discerner le piège, mais souvent aussi les faussaires tiennent compte des cassures naturelles qui doivent se produire dans une pièce exposée aux vicissitudes des chocs et du temps.

Il ne faudrait toutefois pas pour cela afficher un scepticisme absolu, et répéter avec Longpérier : « Sur dix pierres, il y en a neuf de fausses, et la dernière est moderne. » L'intuition, le flair de l'archéologue, acquis par une longue expérience, mais surtout l'étude minutieuse de certains détails qui se contrôlent mutuellement, lui permettent souvent d'éviter l'erreur.

*
* *

Un petit détail suffit à trahir l'*artiste*. De même que Jean Bandol peignait toujours sur ses tableaux un arbre avec les racines à fleur de terre, dans l'antiquité grecque, un céramiste du ve siècle fait toujours figurer parmi ses personnages un homme chauve (Kahlkopfmeister), alors qu'un autre jette dans le champ de ses vases une volute caractéristique (Meister mit der Ranke). Mais la signature figurée n'est le plus souvent pas aussi affirmative, et c'est dans le rendu des détails techniques qu'il faut la chercher. « Le style d'une œuvre est la résultante de tous les petits détails », qui forment comme l'écriture de l'artiste (1). On peut donc reconnaître, indépendamment des caractères qui se retrouvent dans toutes les œuvres

(1) Pottier.

d'une même époque, ceux qui sont particuliers à un artiste défini. « Le style d'un artiste s'affirme surtout dans la manière de figurer les traits du visage (1). » La forme de l'œil, tel qu'il apparaît dans les frontons du Parthénon que l'on veut attribuer à Phidias, ne ressemble pas à celle de l'œil des sculptures polyclétéennes ; et l'œil praxitélien se distingue de l'œil scopasique. Phidias, Polyclète, Praxitèle, Scopas, n'ont pas donné à la bouche, à l'oreille, le même dessin, et n'ont pas rendu les cheveux de la même façon.

Il ne faut toutefois pas attribuer à ces constatations une valeur trop grande. Les œuvres originales, dont l'attribution à un artiste connu est certaine, sont rares : or ce sont les seules qui soient affirmatives. Les sculptures du Parthénon sont des originaux du ve siècle, mais sont-elles de la main même de Phidias? L'Hermès d'Olympie est-il de Praxitèle? et les têtes de Tégée ont-elles été taillées par Scopas? Nous ne connaissons le style de Polyclète et celui de Myron que par des copies. C'est pourquoi, quand on dit que telle forme est phidiesque ou praxitélienne, on veut entendre par là qu'elle se retrouve dans les sculptures auxquelles la majorité des archéologues accolent le nom de Phidias ou de Praxitèle : c'est une étiquette commode, mais qui n'implique aucune certitude.

Toutefois, en tenant compte de ces réserves et d'autres encore, on possède des critériums qui permettent de différencier les œuvres entre elles. Dans une tête dont les yeux seuls sont scopasiques, on

(1) Reinach, *Recueil de têtes antiques.*

reconnaît l'influence de ce chef d'école, mais non pas sa main ; à voir, dans une tête d'Aphrodite de Candie, des yeux praxitéliens, avec la bouche encore sévère du v[e] siècle, on peut penser que c'est une œuvre de jeunesse du maître attique, alors qu'il n'était pas encore entièrement dégagé des traditions d'école.

Puis, le détail donne une indication utile pour reconnaître la marque d'une *école*. Phidias et Praxitèle sont des chefs d'école, ils ont des disciples qui prolongent leur style, conservent les mêmes formes techniques, avec des divergences souvent très légères, qui sont parfois même imperceptibles aux modernes. De telles écoles ne peuvent exister qu'à une période avancée de l'art. Auparavant, dans les siècles de formation, l'école réunit l'ensemble des efforts anonymes, sans qu'un talent individuel se détache sur le fond commun. Mais alors aussi, l'école implique « une discipline traditionnelle, une manière spéciale de voir et de rendre la nature, une préférence pour certains types ou pour un certain aspect de ces types, un tour d'esprit particulier, à quoi se joignent d'habitude des procédés particuliers de technique, bref un ensemble de traits communs que seuls possèdent les ressortissants de l'école, et qu'ils tiennent par conséquent de leur origine commune (1). » C'est ainsi qu'on retrouve dans l'école attique des caractères fondamentaux qui se perpétuent à travers les siècles, et que l'analyse des détails permet de reconnaître.

(1) Lechat, *La sculpture attique avant Phidias.*

*
* *

Un petit détail dénoncera la *provenance géographique* de l'œuvre. Puisque le taureau du groupe Farnèse, qui a une bosse, est le zébu, animal inconnu en Grèce, mais fréquent en Asie Mineure, on rattachera ce groupe pittoresque à une école hellénistique d'Asie Mineure. La feuille de lotus, que portent sur la tête certaines statuettes hellénistiques d'Hermès, en affirme l'origine égyptienne...

*
* *

L'analyse des détails permet de déduire non seulement des informations d'ordre historique, mais aussi d'ordre spirituel. Elle donne des indications précieuses sur les *mœurs*. L'oreille tuméfiée des statues d'athlètes rappelle les combats où le pancratiaste recevait ces coups terribles qui déformaient le cartilage de ses oreilles, et évoque l'idéal athlétique des Grecs. Le dos très bombé dit que l'éphèbe en basalte du Palatin fut un pugiliste, qui, suivant les règles de son art, rentrait la poitrine et courbait le dos, attitude que Canova a exagérée dans ses lutteurs du Vatican. Ne peut-on pas suivre toute l'évolution des mœurs dans l'histoire de l'habillement, de la parure, de la chevelure? Longue et savamment ordonnée au VIe siècle grec, comme dans tous les arts naissants, cette dernière devient, au Ve siècle, courte,

sobre et sévère, parce qu'un idéal nouveau de simplicité, au lendemain des guerres médiques, a pénétré les mœurs comme l'art. Plus tard, les coiffures variées et compliquées des hellénistiques trahissent l'esprit de recherche et même le mauvais goût de cette époque. La barbe, elle aussi, subit les fluctuations des mœurs. Schopenhauer disait qu' « elle a toujours été, chez les Grecs et chez les Romains, le baromètre de la culture intellectuelle. Toute la pilosité est bestiale, tandis que sa suppression est le signe d'une civilisation supérieure. » Avec l'idéal efféminé de la Grèce hellénistique, les joues deviennent imberbes et cherchent à rappeler la fraîcheur de la jeunesse...

* * *

« Au fond, la moindre ligne est d'essence spirituelle; le jet d'une draperie, le contour qui cerne une figure, le jeu des lumières et des ombres, peuvent nous révéler la sensibilité d'une époque, tout aussi clairement que le sujet d'un tableau. Quelque problème que l'historien de l'art essaie de résoudre, il rencontre toujours l'esprit » (1). Tout *l'idéal* d'une époque se révèle dans une attitude, un geste, même dans la manière d'indiquer un détail intime, l'œil, la bouche. Les têtes rêveuses et penchées du ve siècle, celles des éphèbes phidiesques sur la frise des Panathénées, expriment bien l'idéal de ce temps, pur et austère, où l'homme ne s'enorgueillit pas, mais s'in-

(1) Mâle, *l'Art religieux du* XIIIe *siècle en France.*

cline devant la divinité. Mais, un siècle plus tard, alors que le scepticisme et l'orgueil ont remplacé la croyance sereine et l'humilité de jadis, les mortels lèvent la tête et regardent le ciel avec audace et défi, et la statue d'Alexandre semble s'écrier : « Pour toi, Zeus, garde le ciel, car la terre est à moi. » L'œil humide et voilé des œuvres praxitéliennes, qui remplace l'œil aux contours nets et arrêtés du v[e] siècle, ne montre-t-il pas que des sentiments nouveaux de tendresse, de douceur, ont envahi l'art, et les sculptures praxitélisantes du temps des diadoques, avec leurs yeux au « sfumato » exagéré, avec leur regard alangui, ne caractérisent-elles pas la morbidesse voluptueuse de cette époque?



Qu'est-il besoin d'insister? Il serait facile de montrer par d'autres exemples encore l'importance de ces minutieuses études de détail, qui peuvent sembler oiseuses à première vue, mais qui sont indispensables à qui veut écrire l'histoire de l'art sur des données certaines.



L'archéologue a décrit une statue sous toutes ses faces, discuté sa provenance, la qualité de son marbre, étudié avec un soin impeccable la forme et l'exécution de la draperie, la musculature du corps, la façon

dont sont traités les yeux, le nez, la bouche, la chevelure, déterminé l'attitude, le sujet qu'a représenté l'artiste... Sa tâche est-elle terminée? Beaucoup d'érudits le croient, qui se plongent avec délices dans l'étude analytique, féconde quand elle n'est qu'un moyen pour arriver à un but, mais stérile quand elle est envisagée elle-même comme but. Ce n'est encore que le premier degré de la connaissance archéologique ; l'érudit a préparé les pierres qui doivent servir à construire l'édifice. Il faut maintenant coordonner suivant un principe synthétique les faits livrés par l'analyse.

III

L'individu.

Tout homme renferme en lui trois éléments distincts : l'élément *individuel*, qui le différencie de tous les autres hommes ; l'élément *temporaire*, qui le rapproche de ses contemporains, mais le distingue de ses ancêtres et de ses descendants ; l'élément *général*, qui le rapproche de l'humanité tout entière. Toute action humaine portera donc « le triple sceau du général, du temporaire et du particulier (1) ».

Suivant que l'on s'attache plus spécialement à l'un ou l'autre de ces éléments, on obtient des synthèses différentes.



Certains savants ne veulent retenir de cette complexité que les éléments individuels et temporaires, autrement dit, considèrent l'histoire et ses branches

(1) Lacombe, *De l'Histoire considérée comme une science.*

annexes comme fondées avant tout sur la recherche des *différences*, et disent : « Il faut étudier chaque monument en relation avec le temps qui l'a produit, et se garder de chercher des ressemblances là où la mise en lumière des divergences est seule instructive (1). » Ils emploient la *méthode historique :* elle correspond à une mentalité bien nette, de tendance individualiste, qui donne avant tout une grande importance aux circonstances de lieu, de date, de milieu, et cherche ce qui caractérise l'individu, la génération, le peuple. Certes, cette conception a sa valeur, elle est très légitime, mais elle est souvent trop exclusive, et ne peut aboutir qu'à des synthèses qui sont partielles et non générales, et qui pour cette raison sont souvent entachées d'erreurs.



Ne retenir de l'œuvre d'art que l'élément individuel, c'est écrire l'*histoire des artistes* entre les mains desquels l'art a évolué. Dans la Grèce du ve siècle, Phidias domine tous ses rivaux, et on oppose son talent au style plus énergique de Polyclète ou au mouvement violent aimé par Myron. On dresse la liste des peintures et des sculptures de Michel-Ange, on note les moindres circonstances de sa carrière, et on met en lumière le caractère original de son œuvre. La plupart des ouvrages, qu'il s'agisse de l'art ancien ou de l'art moderne, sont ainsi conçus : ce sont avant tout des monographies d'artistes, et de nom-

(1) S. Reinach

breuses collections, *Les Grands Artistes*, *Les Maîtres de l'Art*, consacrent leurs volumes à la personnalité définie d'un Scopas, d'un Lysippe, d'un Sodoma ou d'un Bernin.

Sans doute une telle recherche est justifiée, puisque chaque artiste a su communiquer à son œuvre la marque spéciale de son talent, et y écrire sa signature technique. Phidias ne ressemble pas à Polyclète, pas plus que Michel-Ange ne ressemble à Raphaël, et la science archéologique doit s'efforcer de déterminer ce qui les différencie les uns des autres.

Mais ces divergences sont-elles si éclatantes qu'elles annihilent les ressemblances? et l'importance de l'artiste est-elle si grande qu'il faille donner à celui-ci la place unique, en faire l'auteur responsable de chaque nouveau progrès de l'art? Autrement dit, c'est la question très controversée du rôle de l'individu dans l'histoire qui se pose.

* * *

Jadis, l'histoire politique était celle des grands hommes, des grands chefs ; l'histoire scientifique était celle des inventeurs, et des écrivains; Hegel, Cousin, Carlyle, ont voulu en faire des demi-dieux dont le génie seul modifie la destinée d'un peuple. L'histoire des religions était celle des dieux individuels ; l'histoire du langage, celle des modifications dues à la fantaisie personnelle. Partout on ne voyait que des créations volontaires, partout on recherchait la personnalité.

Actuellement, on tend à substituer au rôle prépon-

dérant de l'individu celui de la tradition, de l'évolution. On a remarqué que parmi les grandes inventions qui ont transformé le monde, il n'en est pas une dont on puisse dire qu'elle ait été créée par un seul cerveau. Quand on étudie la génèse de telles découvertes, on voit toujours qu'elles sont nées d'une longue série d'efforts préparatoires, et souvent involontaires : l'invention finale n'a été qu'un couronnement. Ainsi que l'a dit Comte, « les hommes de génie ne se présentent essentiellement que comme les organes d'un mouvement prédestiné qui, à leur défaut, se fût ouvert d'autres issues. » Dans le langage, l'inconscience des phénomènes modificateurs est aujourd'hui prouvée : une force mystérieuse, à l'insu des sujets parlants, dirige tout.

*
* *

Autrefois, dans l'art grec, tout progrès artistique était rapporté à un individu déterminé, depuis le temps où les érudits hellénistiques avaient ébauché la critique d'art. Dédale, le plus ancien des sculpteurs grecs, avait dégagé les vieux xoana de leur raideur primitive ; il avait séparé les jambes collées l'une à l'autre, et dès lors, c'était la vie qu'il avait donnée à ses œuvres. Dibutade de Sicyone avait inventé le bas-relief dont on conservait précieusement le premier spécimen dans un sanctuaire de Corinthe ; Glaukos de Chios avait découvert la soudure ; Rhoecos et Théodoros, la fonte en creux du bronze...

Aujourd'hui, on ne pense plus comme les anciens ;

on sait que la plupart de ces artistes ne sont pas les auteurs des inventions qu'on leur attribuait. Dédale est une personnalité mythique et symbolique qui résume tous les progrès accomplis par plusieurs générations d'artistes primitifs. Bien avant Ecphantos de Corinthe et Eumaros d'Athènes, on savait différencier les sexes par la couleur; bien avant Cimon de Cléonées, on savait rendre les plis de la draperie, ou changer la direction du regard; bien avant Polygnote, on avait réalisé ses prétendues nouveautés, bouche ouverte, dents visibles, draperies transparentes... On dira qu'il est facile de refuser à ces artistes les inventions que leur rapportaient les anciens, puisqu'on ne possède pas leurs œuvres. Mais quand on en vient à des maîtres dont on croit connaître les ouvrages, tels que Pythagoras de Rhégion, Polyclète, Praxitèle, Lysippe, le cas est encore le même, et il n'y a pas une seule de leurs inventions qui n'ait eu une origine antérieure. Plus on étudie l'histoire de l'art, plus on voit que le rôle des individus s'efface, se fond dans l'ensemble, et que l'emporte celui de la tradition. « Les morts sont les seuls maîtres indiscutés des vivants (1) »; chaque artiste continue l'œuvre de ses devanciers, et l'originalité dont il se targue est une illusion.

Une longue suite de monuments, s'enchaînant chronologiquement, montre qu'il n'y a ni saut brusque, ni solution de continuité. L'art grec du ve siècle nous surprend par son brusque élan vers la perfection; c'est l'époque classique de la sculpture, où

(1) Le Bon, *Lois psychologiques de l'évolution des peuples.*

abondent les chefs-d'œuvre créés par les Myron, les Polyclète, les Phidias. A comparer un bel éphèbe de Polyclète à un vieil « Apollon archaïque », on constate combien l'art a progressé, combien les rythmes du corps humain se sont assouplis, diversifiés, de quelle manière variée l'artiste, depuis la fin du VIe siècle, a su modifier le canon rigide du type humain, debout, au repos. Il y a un abîme, semble-t-il, entre des statues aussi dissemblables. Mais si, au Ve siècle, le sculpteur a représenté d'une façon aussi parfaite le corps humain, c'est qu'il avait derrière lui plusieurs générations d'artistes qui avaient rendu possible l'éclosion de ces chefs-d'œuvre. Travaillant dans l'obscurité de leur anonymat, ils ont été les patients ouvriers qui semèrent, pour que d'autres pussent récolter. Ils ont consacré leur temps à étudier le jeu des muscles dans le corps humain, et, partis de conventions grossières, ils sont arrivés à une conception juste de l'anatomie extérieure. Ils sont les précurseurs qui ont permis à de grands artistes, plus heureux qu'eux, parce qu'ils sont venus plus tard, de les éclipser, de reléguer dans l'ombre de l'oubli leur lent et nécessaire labeur. Mais la période de formation laborieuse du VIe siècle annonce et prépare la période de perfectionnement du Ve siècle, qui n'aurait pu être sans le travail des générations antérieures.

Phidias n'est pas un isolé, mais son œuvre se rattache étroitement à celle des artistes qui le précédèrent. C'est « un génie éminemment conservateur, attentif aux traditions religieuses et locales, beaucoup moins créateur qu'on ne le croit dans l'invention des

attitudes et des mouvements (1). » Ce ne sont pas seulement les motifs qu'il emprunte à ses devanciers : il est « conservateur jusque dans le style, exact continuateur de la formule qu'il avait reçue de ses maîtres (2). » L'art attique nous est connu dès les premières années du VIe siècle, et dans cette longue série de monuments qui nous amènent par transitions insensibles jusqu'à l'époque de Phidias, on saisit la genèse du style de ce maître ; on voit qu'il « s'est graduellement constitué durant la première moitié du Ve siècle, et qu'il avait commencé de se former en Attique dès la période 500-480 (3). »

Polyclète, lui aussi, est un traditionaliste, car les principes qu'il a appliqués existaient déjà avant lui. Il n'a pas inventé le rythme de ses statues ; leur crâne aplati n'est qu'une survivance d'un principe primitif, et la carrure qu'il aime, ces proportions trapues, dérivent de l'archaïsme ionien.

L'œuvre de Praxitèle ne se comprend que si l'on connaît, non seulement celle de ses prédécesseurs immédiats, Képhisodote ou Strongylion, mais celle de tout l'art antérieur. Il n'a pas inventé d'appuyer la statue sur un pilier, de croiser une jambe par-dessus l'autre ou de retourner la main sur la cuisse. Son style aussi se réclame de ses ancêtres. Par sa rêverie, son calme, il est le continuateur de la tradition attique du Ve siècle ; la tête de ses statues s'incline doucement, suivant cette pose qui est un des charmes des stèles attiques ou de la frise des Pana-

(1) Pottier.
(2) Lechat.
(3) *Id.*

thénées. L'influence du Parthénon est sensible sur lui, comme celle de Polyclète. Le type de ses têtes dérive de la conception myronienne. Quoi d'étonnant dès lors qu'on ait pu parler de « grâce praxitélienne » à propos de figures de Douris, ou que, dans une tête de déesse de la collection Barracco, des environs de 400, la bouche onduleuse et la langueur du regard aient fait déjà penser à la « grâce attique de Praxitèle »?



En quoi consiste alors le rôle des artistes de génie? A mettre en valeur des éléments qui ont évolué jusqu'à eux dans les mains d'artistes inférieurs, ou que le goût public n'encourageait pas. Les principes appliqués par Polyclète existaient déjà avant lui dans son école, « seulement ils n'y existaient que d'une manière diffuse, et son mérite a été de les dégager, de les préciser, d'en prendre conscience pour lui-même et d'en procurer à tous la perception la plus éblouissante, l'évidence » (1). Praxitèle s'est fait siennes les attitudes du corps appuyé contre un pilier, de la jambe croisée sur l'autre, de la main posée sur la hanche, au point d'en créer une formule qui parut originale.

La grandeur de l'artiste n'est pas rabaissée parce qu'on lui enlève cette indépendance et qu'on le montre enserré dans les liens de la tradition, car sa valeur ne dépend pas de la nouveauté des idées qu'il exprime. « L'invention du sujet n'est pas l'affaire de

(1) Lechat, *Phidias*.

l'artiste. Plus l'idée à laquelle il donne un corps est grande et haute, mieux il vaut que cette idée soit déjà toute formée et exprimée avant lui. Car alors, il peut se vouer tout entier à la réalisation plastique; alors aussi, il trouve les spectateurs préparés par leur propre éducation à comprendre ce qu'il leur traduit (1). »

* * *

Mais il doit arriver au bon moment, sinon il échoue, car il n'agit que sur les multitudes déjà aptes à le comprendre. Si l' « invention » du moulage sur nature par Lysistratos fut accueillie avec tant de faveur au IVe siècle, c'est qu'elle était nécessitée en quelque sorte par les tendances réalistes qui se faisaient jour dans l'art depuis un temps déjà, tout comme elle le fut aux XIV-XVe siècles, mais elle existait déjà obscurément auparavant. Et l'on sait quelle influence elle eut, par action en retour, sur le développement du réalisme, dans l'art grec comme dans l'art du Quattrocento. Si la sculpture pathétique de Scopas, si la sculpture sentimentale de Praxitèle se sont imposées à l'art depuis le IVe siècle, c'est que ces sources d'émotion et de douleur qui s'étaient formées depuis longtemps déjà, mais qui n'existaient qu'à l'état latent encore, réfrénées qu'elles étaient par les convenances sociales, faisaient irruption dans tous les domaines. En d'autres termes, l'artiste, héritier des traditions artistiques de ses devanciers, est aussi l'esclave de la société dans laquelle il vit, et cette

(1) Springer.

influence ne fait qu'amoindrir encore son action individuelle. Avec Taine, « nous arrivons donc à poser cette règle que, pour comprendre une œuvre d'art, un artiste, un groupe d'artistes, il faut se représenter avec exactitude l'état général de l'esprit et des mœurs du temps auquel ils appartenaient. » C'est là une idée trop connue aujourd'hui pour qu'il soit nécessaire d'y insister.

L'art n'est donc pas, comme on l'a cru, une façon de substituer au monde vrai un autre monde, tout entier irréel et factice, où des privilégiés s'enferment pour vivre d'une existence supérieure et surhumaine. Alors on pourrait parler du « mensonge de l'art » (1), les artistes auraient beau jeu, et toute l'histoire artistique se réduirait à la biographie de quelques génies célèbres qui, par leur imagination, surent pénétrer dans ce monde des chimères. Mais cela n'est pas. Nous savons au contraire que l'art n'est que l'expression fidèle de la société dans laquelle l'artiste a vécu, et si, par miracle, un artiste de jadis revivait dans un autre milieu que le sien, on le verrait sans aucun doute produire des œuvres complètement différentes. Aucun homme ne peut s'évader du réel, exprimer autre chose que ce que l'on a pensé et senti autour de lui.



On voit donc que l'étude individuelle des artistes n'est pas indispensable, que souvent au contraire.

(1) Paulhan, *Le mensonge de l'art*, 1907.

cette recherche des personnalités artistiques rompt l'enchaînement progressif de l'art, en attirant l'attention sur des individualités qui semblent avoir été originales, alors que, paralysées par la tradition séculaire et par les tendances de leur milieu, elles ne sont chacune qu'un maillon de cette chaîne se déroulant de façon régulière.

On peut dire aussi qu'elle n'a pas un grand intérêt. Quel est l'objet essentiel de l'histoire de l'art? C'est l'art lui-même, création non pas d'hommes déterminés, mais de l'homme tout court. « Les œuvres les plus sublimes sont celles que l'humanité a faites collectivement, et sans qu'aucun nom propre puisse s'y rattacher... Croyez-vous donc avoir beaucoup relevé telle épopée nationale parce que vous avez découvert le nom du chétif individu qui l'a rédigée? Que me fait cet homme qui vient se placer entre l'humanité et moi?... ce n'est pas lui, c'est la nation, c'est l'humanité travaillant à un point du temps et de l'espace qui est le véritable auteur (1). »

De plus, la recherche des individualités artistiques aboutit souvent à des erreurs de jugement. On risque d'attribuer à un homme défini un détail qui en réalité n'est pas la marque de son génie, pas même celle de son temps, mais qui est un caractère général, nécessité par l'évolution même de l'art. Les anciens attribuaient à Polyclète l'invention du rythme statuaire de la jambe fléchie : on sait que cette prétendue invention trouve ses origines dans l'art grec bien avant cet artiste. Et l'on sait aussi qu'un phénomène

(1) Renan, *L'Avenir de la Science*.

d'assouplissement tout semblable se retrouve dans l'art gothique du XIIIe siècle, au sortir de la raideur des statues romanes. N'est-ce pas la preuve qu'il n'est ni polyclétéen ni même grec, mais universel? Pline raconte que Lysistratos inventa au IVe siècle le moulage sur le vif, et que dès lors la mode des portraits fidèles put se développer, grâce à ce procédé commode. Mais cette même invention apparait de nouveau à la fin du XIIIe siècle, et le réalisme du portrait des XIV-XVe siècles est favorisé par la même cause que dans l'antiquité grecque. Ici encore, il y avait une nécessité de la marche artistique, indépendante de toute individualité.

*
* *

Supposons toutefois que l'archéologue, attiré davantage par les divergences que présentent entre eux les individus, que par les analogies, conçoive l'histoire de l'art comme une histoire des artistes, et la découpe en tranches distinctes, portant chacune le nom d'un maître. Cette recherche sera-t-elle facile, et pourra-t-on toujours opérer à coup sûr, sans risque d'erreurs? Non, la route est pleine de fondrières, elle aboutit souvent à des impasses, qui obligent le voyageur à retourner en arrière et à prendre une autre bifurcation, à moins qu'il ne préfère renoncer à son projet.

Il est déjà très difficile de reconstituer la carrière d'un artiste du XVIIIe siècle ou de la Renaissance, sur lequel pourtant les documents abondent, de dresser

la liste de ses œuvres, d'éliminer les anecdotes douteuses, les toiles apocryphes; c'est souvent se condamner au supplice des Danaïdes que de donner à une œuvre anonyme un état-civil, puisque le lendemain, un savant viendra qui prouvera, par des arguments non moins convaincants, que ladite toile est d'un autre maître.

Mais, plus on remonte le cours du temps, plus les chances d'erreurs se multiplient, et reconstituer l'œuvre et la vie des maîtres antiques est une entreprise chimérique. L'histoire de l'art grec le prouve.

On ne connaît aucun nom d'artiste égéen, et sur les artistes grecs, des origines au VI[e] siècle, on n'a guère que des légendes. Au VI[e] siècle encore, les noms sont trop peu nombreux pour que l'on soit tenté de leur accorder une grande importance, et l'on insiste au contraire sur le rôle de la tradition dans les ateliers à cette époque. Plus tard, aux temps hellénistiques, ils ne manquent pas, mais on ne cherche guère à écrire l'histoire de cette période par biographies d'artistes, parce que leurs personnalités ne sont plus aussi nettement marquées qu'autrefois, l'art ayant pris un caractère international depuis la mort d'Alexandre. Dira-t-on que pour ces siècles on ait une vue moins nette de l'évolution de l'art? Assurément non.

Mais les grands noms abondent pour l'époque classique des V[e] et IV[e] siècles, et on a pris l'habitude de tout grouper autour des personnalités de Myron, de Polyclète, et de Phidias, ou de Scopas, de Praxitèle et de Lysippe. Nos connaissances sont-elles suffisantes pour permettre de le faire?

*
* *

Les sources auxquelles on a recours sont de deux sortes : *sources écrites*, et *sources monumentales.*

Les premières comprennent les textes que les *auteurs anciens* ont transmis sur la vie de leurs artistes célèbres, les textes *papyrologiques*, et les textes *épigraphiques.* Tous ces documents sont d'une incontestable utilité, mais le seraient bien davantage s'ils étaient plus complets et moins sujets à caution. Ce sont les noms des maîtres les plus illustres seuls qu'ils mentionnent : combien d'autres ont disparu sans laisser aucune trace ! Chaque année les fouilles découvrent des noms sur lesquels les textes sont muets... Le plus souvent, ce que nous apprenons, c'est que tel artiste a fait une statue d'athlète, d'aurige ou de dieu, et la description est bien trop brève et générale pour suggérer un rapprochement irréfutable avec une statue anonyme conservée dans nos musées, d'autant plus que les artistes grecs traitaient presque tous les mêmes sujets. Les appréciations sur le style des sculpteurs sont tout aussi vagues. Parler de la grâce de Calamis, de la rigidité des œuvres de Callon et d'Hégésias, ce sont là des affirmations tellement imprécises qu'elles peuvent s'appliquer indifféremment à nombre d'autres personnalités. Enfin les erreurs abondent. Les anciens se contredisent les uns les autres, le même écrivain se contredit lui-même, ou bien les erreurs proviennent du copiste qui a dénaturé le sens primitif. C'est là une source nouvelle de difficultés, car les archéologues, avant

de se servir de ces textes, sont obligés de les critiquer, de les redresser, sans toujours y parvenir. On ne saurait énumérer les bévues qu'ont prodiguées Pline ou Pausanias, qui ont encombré l'histoire de l'art grec de légendes contradictoires, lesquelles ne peuvent se concilier avec le témoignage des monuments, « traditions méprisables, mais auxquelles on n'ose toucher, et qui deviennent pour la science de véritables lits de Procruste » (1). On aurait donc tort de vouloir suivre de trop près les textes, de s'y fier aveuglément, et de vouloir en tirer, comme on l'a fait pendant longtemps, toute l'histoire de l'art, en leur donnant la préférence sur la source monumentale, car c'est s'engager dans une voie obstruée de difficultés sans nombre.

Toutes ces critiques s'appliquent aussi aux textes papyrologiques qui fournissent des données sur les artistes anciens. On ne saurait certes en nier l'utilité : le papyrus des Olympioniques, qui donne les fastes des jeux olympiques pour les années 476-448 avant J.-C., a permis de fixer les dates de l'activité artistique de plusieurs maîtres célèbres, jusqu'alors incertaines, et celles de plusieurs monuments cités par d'autres sources. Mais il n'en est malheureusement pas toujours ainsi, on ne le sait que trop par l'exemple de l'Anonymus Argentinensis, qui semblait avoir apporté des documents inattendus sur les travaux exécutés au v[e] siècle sur l'Acropole d'Athènes. Souvent même ces documents ne présentent que des contradictions nouvelles : c'est le cas des fragments

(1) Lechat.

de papyrus contenant un passage de la Chronique d'Apollodore relative au procès de Phidias, à propos duquel on a répété cette charmante phrase d'Anatole France sur un historien de Jeanne d'Arc : « Enfin Valerand peut être considéré comme un historien : il apporte des incertitudes nouvelles. »

Les textes épigraphiques sont souvent précieux, et grâce à eux on arrive à dater des artistes dont la chronologie était incertaine.

En résumé, que déduira-t-on de sûr de la source écrite ? On pourra reconstituer la vie des artistes, connaître leur origine, leur filiation, leur sphère d'activité, fixer leur chronologie, mais tout ceci avec beaucoup de peine déjà et en tenant compte des contradictions nombreuses que présentent ces sources entre elles. Mais on ne sait rien encore de l'œuvre de ces artistes, on ne connaît que par leurs noms ou par de vagues descriptions les statues qu'ils ont taillées ou fondues, on ne discerne pas les caractères de leur style. La source monumentale le dira-t-elle avec certitude ?



Nous avons parfois la chance de posséder *la signature de l'artiste et l'œuvre elle-même.* Mais toutes les statues signées ne sont pas des œuvres originales. Les anciens n'avaient pas les mêmes scrupules que nous : on inscrivait souvent sur une copie le nom de l'artiste qui avait créé le prototype, on ne se gênait pas pour graver un nom illustre sur une œuvre de tout autre origine ; il faut donc être circonspect, et

déterminer si le document signé est un original ou une copie, c'est-à-dire une œuvre affectée des tares inhérentes à toute copie, ou encore si ce n'est qu'un faux antique.

On ne possède aucun original signé par l'un des grands maîtres que mentionnent les textes et que vantaient les anciens, Pythagoras de Rhégion, Myron, Polyclète, Phidias, Praxitèle, Scopas, Lysippe, et c'est là une lacune irréparable qui entache d'arbitraire toute la reconstitution de leur œuvre en général, ce sont les maîtres secondaires dont nous avons l'heureuse chance de posséder une statue signée. Mais que de difficultés encore!

Une base sculptée du musée d'Athènes porte la signature du sculpteur Bryaxis, du IVe siècle avant notre ère, mentionné par les textes. Il semble que ce document original permette d'étudier avec une certitude absolue l'œuvre de ce maître, et qu'il soit possible de reconnaître dans le Mausolée d'Halicarnasse sa part de collaboration. Mais on a été frappé de la médiocrité de ces reliefs qui semblent indignes d'un artiste tel que Bryaxis. Est-ce une œuvre de jeunesse, et faut-il accuser l'inexpérience du sculpteur? N'est-ce pas plutôt que ces reliefs ne sont pas de lui, et que leur exécution avait été confiée à un praticien de son atelier, l'artiste s'étant réservé celle de la statue de Niké qui s'élevait sur la base? Cette dernière opinion est généralement admise aujourd'hui. Ainsi la base de Bryaxis n'apprend rien sur le style de cet artiste, et se servir de ce monument dans les essais de reconstitution de son œuvre est une erreur.

*
* *

En comparaison des œuvres signées, combien nombreuses sont celles qui restent *anonymes!* Encore faut-il distinguer avec soin parmi elles les originaux des copies.

Les *œuvres originales* abondent jusqu'au ve siècle, et grâce à elles, on peut étudier sur des bases précises l'art antérieur; mais, pour ces périodes, les textes sont avares de renseignements sur les artistes. Au ve et au vi^e^ siècles, les grands noms classiques recueillis par les auteurs se pressent; malheureusement la source monumentale est pauvre en originaux et riche en copies. A partir de l'époque hellénistique, les œuvres authentiques sont de nouveau nombreuses, mais les textes ne sont pas aussi explicites sur leurs auteurs. N'est-ce pas, entre les textes et les monuments, une perpétuelle partie de cache-cache?

*
* *

Dans la pénurie d'originaux, on se rejette sur les *copies* gréco-romaines d'œuvres qui étaient célèbres dans les siècles antérieurs, et qui sont « des morceaux choisis de la belle antiquité grecque mis à la portée des Romains (1). » Dans l'examen des copies, on ne saurait agir avec trop de précautions, si l'on songe aux nombreuses modifications qu'a pu subir

(1) Pottier.

l'original et qui peuvent induire l'archéologue en erreur.

Le copiste a pu *ajouter des détails* qui n'existaient pas dans son modèle et que le commentateur moderne considère parfois comme parties intégrantes de ce dernier; n'ayant pas compris le motif original, il l'a *déformé* et l'a rendu incompréhensible; il a *isolé* une figure qui appartenait à un ensemble pour en faire un sujet indépendant, ou bien, l'extrayant d'un groupe, il l'a *rattachée à un autre ensemble.* Il a transcrit *des sujets de la statuaire* dans la peinture ou le relief, ou inversement des *sujets picturaux* dans la ronde bosse, il a *transposé* à une donnée nouvelle le mouvement et l'attitude d'une statue célèbre, changé son *sexe*, *rajeuni* les motifs au goût de l'époque...

Il y a toutefois des copies qui semblent reproduire *fidèlement* l'original, ou du moins, qui ont la prétention de le faire. Mais elles portent toujours en elles un élément d'erreur, car l'artiste modifie involontairement son modèle, en y introduisant des détails qui trahissent l'individu, l'époque, la race. On peut même dire que les copies subissent l'influence du milieu géographique où elles ont été exécutées. Les copies hellénistiques d'œuvres praxitéliennes trouvées en Égypte visent à la gracilité et à l'élégance, celles de Syrie alourdissent au contraire leurs modèles, et celles de provenance gallo-romaine sont parfois obèses jusqu'à la difformité. Les copies d'époque romaine trouvées en Grèce n'ont pas la sécheresse de celles qui proviennent d'Italie, elles sont plus soignées, plus artistiques.

Il y avait certes des copies textuelles, obtenues par

les procédés de la mise au point, dont l'exactitude paraît mathématique. Il semblerait donc qu'entre la copie et l'original, il n'y ait plus de différence possible. Hélas! ce n'est pas le cas. Si précise qu'elle paraît-être, elle trahit toujours l'imitation par quelque détail de facture, dans les yeux, la bouche, la draperie, le modelé.

Suivant la *matière* employée, les copies changent d'aspect. Les statues de bronze étaient le plus souvent reproduites en marbre, et c'est la pierre qui nous a conservé le souvenir de la plupart des chefs-d'œuvre des bronziers anciens. Non seulement l'œuvre conçue pour le bronze, en passant dans le marbre, modifie sa silhouette, nécessite des appuis et des tenons que la liberté de mouvement et la statique du bronze n'exigeaient pas, mais, de plus, certains détails ne peuvent pas être traduits de la même façon par cette technique nouvelle.

Le *moulage* des statues, employé en Grèce à une époque tardive, n'a pas été aussi précieux qu'on le croirait. On ne moulait que les bronzes, la polychromie des marbres s'y opposant, puis, la statue une fois moulée, intervenait le travail nécessaire des retouches, par lequel le copiste devait modifier involontairement son modèle.

Il y avait enfin des statues qui ne pouvaient être ni moulées ni même copiées librement ou mathématiquement, en grandeur naturelle, et qui n'ont pu inspirer que des *esquisses*, tout au plus des *maquettes* rapides et forcément très infidèles, d'après lesquelles les copistes anciens ont travaillé. Ce fut le cas pour les colosses de Phidias, pour l'Aphrodite

de Praxitèle, que les gardiens du temple de Cnide conservaient avec un soin jaloux.

* * *

Telles sont les principales sources qui servent à déterminer l'œuvre des artistes anciens.

On vient de voir que dans chacune d'elles, considérée indépendamment des autres, les causes d'erreurs abondent. Mais, quand il s'agit de faire *concorder la source littéraire*, qui a transmis les noms des artistes et les circonstances de leur carrière, *avec la source monumentale*, quand il faut appliquer un nom d'artiste à une œuvre anonyme, c'est alors que l'on s'enfonce désespérément dans le bourbier des contradictions et des incertitudes.

Plusieurs cas peuvent se présenter quand on étudie la correspondance entre les textes et les monuments. *L'œuvre attribuée par les textes anciens* à un ou plusieurs artistes déterminés, est *identifiable à une sculpture anonyme, sans doute possible*. Il semblerait dès lors que l'on puisse rapporter à ces maîtres le monument identifié. Mais ce n'est trop souvent pas le cas, et on comprend pourquoi, si l'on songe à l'incertitude des données fournies par les anciens. Pausanias rapporte que le fronton oriental du temple de Zeus à Olympie est l'œuvre de Paeonios de Mendé, et que le fronton occidental fut sculpté par Alcamène, élève de Phidias. Ces sculptures ont été heureusement retrouvées et ornent le petit musée d'Olympie. Après avoir accepté tout d'abord l'assertion de Pausanias, on vit bientôt qu'il y avait entre le texte et les monu-

ments des contradictions flagrantes de style et de chronologie, et toute une riche littérature naquit, dans laquelle les uns prenaient parti pour Pausanias, les autres le combattaient, émettant les hypothèses les plus variées et les plus contradictoires. Aujourd'hui, toutefois, on a renoncé à se servir du passage où Pausanias fait allusion aux sculptures d'Olympie; on croit que son assertion n'était qu'un renseignement inexact fourni par les guides du pays. Le plus souvent on se résigne à laisser ces sculptures anonymes, et l'on parle de l'auteur ou des auteurs inconnus des frontons du temple de Zeus. En voulant concilier textes et monuments, on a causé à la science archéologique les dommages suivants : gaspillage de temps et d'érudition en discussions stériles qui encombrent les ouvrages et les revues; erreur dans l'appréciation du style de ces sculptures, que l'on n'a pas examinées sans parti pris, mais avec le désir d'y trouver la confirmation de la thèse que l'on soutenait; erreurs chronologiques, qui ont bouleversé un temps l'histoire de la plastique grecque.

On a commis même une erreur plus grave, c'est d'introduire dans l'histoire de l'art grec un Alcamène l'Ancien, personnalité forgée de toutes pièces, fantôme dont on a maintenant toutes les peines du monde à se délivrer. L'exemple donné fut imité plusieurs fois. Suivant le même procédé du dédoublement, on a créé un Praxitèle l'Ancien, un Scopas le Vieux, un Calamis le Jeune, dont les textes ne parlent pas, auxquels on attribue hypothétiquement une foule de sculptures anonymes, et qui n'ont jamais existé que dans la cervelle de quelques archéologues

en mal de concilier certaines difficultés chronologiques des textes. De tels procédés sont condamnables : c'est la *fantaisie* introduite dans le domaine de la science, qui en est ridiculisée.

*
* *

S'il est pareillement difficile d'écrire l'histoire des artistes et de leurs œuvres, quand les monuments étudiés sont signalés dans les textes, ne l'est-il pas bien davantage, quand on veut *attribuer à un artiste des sculptures anonymes, sur lesquelles les textes sont muets?* On groupe autour d'un monument que l'on croit être de Praxitèle, de Lysippe, les sculptures qui présentent avec lui des analogies de style et que l'on rapporte donc également à ces maîtres. Mais, puisque la base est si chancelante — on vient de le voir, — comment avoir foi en ces assertions? De plus, n'oublions pas la subjectivité de nos jugements, la difficulté qu'il y a à retrouver dans une sculpture les mêmes caractères que dans une autre, à distinguer les mille nuances subtiles qui les séparent, et qui peuvent être dues au fait qu'elles sont d'artistes différents, soit contemporains, soit séparés l'un de l'autre dans le temps, qu'elles sont du même artiste, mais à un autre stade de son évolution, ou encore qu'elles proviennent d'un copiste. Aussi répétera-t-on avec Panurge : « Ce ne sont que redites contradictoires, les unes détruisent les autres. Je ne sais ès quelles me tenir ». On ne s'étonnera donc pas que chaque sculpture ait pu être attribuée simultanément. ou

successivement, à des maîtres bien différents. L'œuvre reconstituée des artistes grecs est pleine d'erreurs et d'incertitudes, et je ne saurais comparer les résultats auxquels on est parvenu après de longues études, qu'à ces ballons en baudruche des enfants qu'un coup d'épingle suffit à crever.

Il n'y a pas un seul monument qui soit attribué du consentement unanime des archéologues à ces artistes dont nous ne savons à peu près rien, Hagéladas, Kanachos, Micon, Endoios, Hégias, Onatas, Callimaque, ainsi que Calamis, « pose à l'historien un problème aussi décevant qu'attirant : quand on croit s'être approché un peu de lui, il paraît s'éloigner davantage ; à ceux qui le prennent pour objet de leurs recherches, il fait savourer toutes les affres du supplice de Tantale (1) ». Crésilas, Strongylion, Alcamène, ne sont que des vapeurs flottantes. Tout estompés dans le brouillard des incertitudes, telles les matérialisations des spirites, on voit surgir des Phradmon, des Euphranor, des Léocharès...

Mais, dira-t-on, au-dessus de ces artistes de second ordre, rayonne l'éclat des grands maîtres, de ceux qui semblent personnifier l'art grec aux divers stades de son évolution : Myron, Polyclète, Phidias, au ve siècle ; Scopas, Praxitèle, Lysippe, au IVe siècle. Notre scepticisme va-t-il s'attaquer aussi à eux ? Certes, on peut montrer là encore combien il est difficile de distinguer et de préciser ce qui constitue la personnalité d'un de ces artistes.

Prenons un seul exemple : Phidias.

(1) Lechat.

L'histoire de Phidias se résume en peu de mots : « Nous ne savons quasi rien de précis sur Phidias ; en revanche, autour de son nom s'enroulèrent d'importunes légendes (1). » On ne possède de lui aucune œuvre authentique. Sa Parthénos, son Zeus Olympien, n'apparaissent plus qu'au travers de mauvaises copies, qui leur ressemblent autant qu'une chromogravure ressemble au tableau du maître qu'elle reproduit. Les archéologues ne sont pas d'accord sur les statues anonymes qui conservent le souvenir de la Promachos, de la Lemnia, de l'Amazone, de l'Aphrodite Ourania, de l'Anadoumène...

Il reste le Parthénon, dont Phidias dirigea les travaux. « C'est Phidias, dit Plutarque, qui donnait des instructions pour tout, et qui exerçait au nom de Périclès la surveillance générale... Tout dépendait de lui, et il avait la haute main sur tous les artistes, parce qu'il était l'ami de Périclès. » Mais quelle est sa part dans la décoration de ce temple auquel collaborèrent plusieurs artistes? Car non seulement le texte de Plutarque est formel, mais l'examen des sculptures prouve clairement que différents maîtres se partagèrent la besogne. On admet généralement que Phidias modela les maquettes et qu'il dut sculpter lui-même certaines parties. Lesquelles ? Nous ne le saurons jamais. La plus grande partie du travail fut confiée à des sous-ordres; ceux-ci n'étaient pas de simples praticiens ; au contraire, il y avait parmi eux d'illustres artistes, des Alcamène, des Agoracrite... On comprend que des doutes se soient

(1) Lechat.

élevés qui sont allés jusqu'à refuser à Phidias toute part dans la décoration du Parthénon, et qu'on a même prononcé le nom, bien plus problématique encore, de Callimaque. Le Parthénon révèle ce qu'était l'art de l'atelier de Phidias, il n'apprend pas quelle était la part du maître. Au lieu de dire style de Phidias, il faut dire « style du Parthénon »...



On pourrait étudier ainsi chaque sculpture antique et remarquer combien de doutes planent sur les attributions qui paraissent les plus certaines. Nous ne pouvons donc suivre ces savants qui se font fort de discerner plusieurs manières dans le style d'un maître dont nous ne connaissons aucune œuvre certaine : celle de sa jeunesse, celle de sa maturité, celle de son déclin ; qui précisent les qualités de grâce et de finesse de l'un, le réalisme de l'autre, la fougue et la vigueur de tempérament d'un troisième ; qui savent retrouver, dans les œuvres d'un Praxitèle incertain, l'influence d'un Strongylion vaporeux ; ou, à plus d'un siècle de distance, l'influence d'un Crésilas ignoré ; qui connaissent, sans doute possible, les œuvres d'un Daippos, d'un Aristonidas, d'un Lykios...

On dira : « Il n'y a que ceux qui rampent qui ne tombent jamais (1) » ; on répétera avec M. S. Reinach : « Ceux qui ne veulent opérer que sur des certitudes

(1) Guizot.

doivent renoncer à faire l'histoire de l'art antique, et suivre le conseil de la belle Vénitienne à Rousseau : Lascia le donne e studia la matematica ». On objectera que l'hypothèse est nécessaire à la science. Mais encore faut-il qu'elle soit faite avec discernement et prudence ; en archéologie on en abuse, et on en jette sur le marché qui sont sans fondement sérieux, qui ne servent qu'à prouver l'ingéniosité de leurs auteurs, leur connaissance des textes et des monuments, et qui, chose bien plus grave, font passer pour des vérités reconnues des opinions très contestables, quand elles sont appuyées par un maître vénéré. Ayons la franchise d'avouer que nous ne savons presque rien sur les artistes anciens ; revendiquons fièrement notre « droit à l'ignorance, qui, en bien des cas, fait partie intégrante de la vérité scientifique (1). »

On ne saurait trop montrer le mal que cette méthode arbitraire a fait à l'histoire de l'art grec, et on ne saurait approuver M. S. Reinach de dire : « Assurément, il y a plus que de la hardiesse, alors que nous ne connaissons pas une seule sculpture d'Euphranor, de venir déclarer que l'Adonis du Vatican dérive d'une œuvre de sa première manière. Mais je l'ai dit, et je le répète, ceux qui croient avoir jugé M. Furtwaengler en le qualifiant simplement de téméraire, prouveront qu'ils ne sont guère propres à le comprendre et à faire progresser avec lui l'histoire de l'art grec. » Ce savant, qui a incarné le mieux cette méthode des attributions hardies, a certes fait progresser la science archéologique par ses décou-

(1) Pottier.

vertes nombreuses, par ses théories ingénieuses; ses travaux ont été des stimulants, qui ont ouvert les yeux de beaucoup sur des questions jusqu'alors indifférentes; il a manié avec une science consommée l'analyse des détails, qui est fructueuse entre toutes les méthodes. Mais il est aussi l'auteur de nombreuses affirmations hardies qui se sont imposées par le ton décidé avec lequel elles étaient émises, telles ces attributions d'œuvres anonymes à des Crésilas, des Phradmon, des Euphranor, que l'on est obligé de discuter et de réfuter. Il a fait école, et encore aujourd'hui, surtout en Allemagne, maint érudit se croirait déshonoré s'il n'appliquait pas un nom d'artiste à chaque sculpture nouvelle qu'il étudie.

En résumé, il est impossible, en l'état de nos connaissances actuelles, de préciser l'œuvre des artistes anciens. On pourra, à l'aide des textes, connaître les événements principaux de la vie de quelques-uns, en faisant encore la part des légendes, des anecdotes douteuses, et des contradictions; on pourra savoir quels furent leurs sujets préférés, identifier quelques statues et en retrouver la silhouette générale, on pourra même saisir dans ses grandes lignes la caractéristique de leur style; mais quand on voudra préciser, différencier les nuances de style qui séparent les maîtres, on se heurtera à l'incertitude la plus complète.

Sans doute, il faut classer les monuments, leur donner une date, les réunir en série suivant leurs ressemblances. Mais on se souviendra que les ressemblances certaines sont souvent difficiles à établir, parce que nous opérons sur des copies, parce que

nos jugements sont subjectifs et influencés par les divers facteurs déjà énumérés plus haut. Une fois qu'on aura réuni en un groupe qui paraîtra homogène des œuvres diverses, trahissant la même tendance artistique, si on veut lui donner un nom d'artiste, on se souviendra encore de plusieurs points. C'est que les artistes de l'antiquité dont nous connaissons les noms ne furent pas les seuls, mais que bon nombre ont disparu sans laisser de traces, et qu'on risque de réunir sur une seule tête ce qui en réalité était l'œuvre de personnalités différentes. C'est ensuite la difficulté qu'il y a de faire concorder la série monumentale avec la série écrite, sources toutes deux pleines d'erreurs et d'incertitudes. Si, malgré cela, on tient à évoquer le souvenir d'un artiste disparu, on devra, pour agir prudemment, dire que « ces appellations ne doivent pas duper celui qui les emploie pour la commodité et la clarté de l'exposition. Ce sont des cadres, rien de plus (1). » Quand on parlera du style de Phidias ou de Praxitèle, on voudra éveiller l'idée d'un style bien caractéristique que présentent certaines sculptures d'une époque, mais on n'aura pas la prétention de dire que c'est vraiment le style personnel de ces maîtres.

*
* *

La synthèse qui s'attache exclusivement à mettre en lumière l'élément individuel de l'œuvre d'art n'a

(1) Homolle.

pas une valeur scientifique suffisante, puisque, si elle peut être appliquée à certaines périodes récentes, sur lesquelles on possède des documents abondants et certains, elle ne peut l'être aux nombreux siècles de l'antiquité, où la personnalité de l'artiste se fond le plus souvent dans l'ensemble, et où les documents sont trop rares et trop incertains.

IV

Le temps.

D'autres synthèses historiques donnent plus d'importance à l'*élément temporaire* qui relie les manifestations artistiques d'une génération, d'un siècle, d'une civilisation. Déjà, les différences individuelles s'atténuent, et l'érudit retrouve, dans des monuments divers, certains traits caractéristiques.

*
* *

Il les groupera par *écoles* régionales, et parlera couramment, pour l'antiquité, des écoles attique, argienne, sicyonienne, pour les temps modernes, des écoles de Cologne ou d'Auvergne. Ce classement a l'intérêt de montrer la filiation des œuvres, le développement des mêmes types dans une région définie, d'insister donc avant tout sur l'idée féconde d'évolution, que l'histoire des artistes restreignait au seul développement de l'individu.

Mais si le principe de cette recherche est juste et louable, sa réalisation est souvent difficile, et, ici encore, le savant rencontre des obstacles matériels et spirituels, souvent insurmontables quand il s'agit de l'histoire de l'art antique. En effet, quel est le critérium qui permet de grouper les œuvres suivant des écoles parfaitement définies, ayant chacune leurs traits spécifiques ?



Ce n'est pas la *provenance* des monuments : on a eu tort souvent de la confondre avec l'origine de fabrication, et de conclure, en trouvant un groupe important de monuments dans un pays, qu'ils y avaient été fabriqués et qu'ils portaient en eux le cachet d'une école locale. C'est au nom de ce principe erroné que les dolmens, dont on connaît aujourd'hui la grande aire de dispersion, furent dits gaulois, parce qu'on les avait rencontrés d'abord en Gaule ; que les monuments trouvés à Mycènes furent appelés mycéniens, alors qu'on sait maintenant que les plus beaux d'entre eux furent importés de Crète, et que Mycènes n'est que la dépendance, d'aucuns disent même la décadence de la civilisation égéenne ; que les vases d'origine grecque trouvés en Etrurie furent dénommés étrusques. C'est ainsi qu'en Grèce l'école de la Grèce du Nord, créée par Brunn, et l'école béotienne ou thébaine, n'eurent qu'une vogue éphémère ; que l'école de Samos, groupement hybride fondé sur la provenance de la seule statue d'Héra au Musée du Louvre, doit disparaître, bien que nombre d'archéo-

logues y croient encore fermement ; que l'école d'Egine n'a pas d'originalité, mais se fond dans le grand courant ionien.....

Il ne faudrait pas croire cependant que la provenance ne fournisse aucune indication. Autant il est erroné d'identifier le lieu de fabrication ou le centre artistique avec le lieu de découverte, sur la foi d'un seul ou de quelques monuments, autant on peut le faire quand on trouve dans une même contrée, dont les textes proclament l'activité artistique, une série de monuments qui ont entre eux un air de famille marqué, des caractères de style communs, et qui s'échelonnent sur un certain espace chronologique. Il en est ainsi pour l'Attique, et l'on a montré « qu'il existe une école attique, suivant le sens strict que les historiens de l'art donnent au mot école ; que cette école eut de bonne heure sa physionomie distincte, sa personnalité définie, qu'elle a progressé d'une marche continue, et que le génie individuel des plus grands artistes a eu peut-être une moindre action dans le magnifique épanouissement de l'époque de Périclès que n'en eut secrètement ce que l'on pourrait appeler le génie collectif de l'école » (1).



On aurait tort aussi de prendre comme principe unique de groupement la *qualité de la matière* mise en œuvre par l'artiste. C'est ainsi qu'on a voulu jadis distinguer les unes des autres les fabriques de terre

(1) Lechat, *Sculpture attique*.

cuite par l'examen de l'argile employée, jusqu'à ce qu'on eût reconnu que ce principe était faux. C'est ainsi que Sauer a construit une école archaïque de Naxos, qui comprenait toutes les sculptures taillées dans le marbre de cette île, et où voisinaient les œuvres les plus disparates, dont les différences étaient beaucoup plus sensibles que les ressemblances. Il fallait tenir compte en effet que le marbre de Naxos a été exporté dans l'antiquité dans toutes les régions du monde hellénique, et travaillé par des artistes de contrées et de tendances très différentes.

La matière ne peut-elle donc fournir de critérium? Si, dans une contrée, on trouve des œuvres faites dans la matière que fournit le pays, on ne pourra que les rapporter à un atelier qui a opéré sur place. A Naxos, à Paros, les Kouroi en marbre naxien et parien sont évidemment des produits locaux. En Attique, les marbres du Pentélique et de l'Hymette ont été travaillés par des artistes attiques. Plus la pierre est de mauvaise qualité, plus on sera certain qu'elle a été taillée dans la région même; on ne saurait rapporter à d'autres qu'à des ouvriers du pays les sculptures en calcaire de la Béotie ou de l'Attique. Si, dans une contrée, on trouve des sculptures faites dans une matière que l'on sait n'avoir été utilisée que dans le centre même qui l'a produit, on pourra avec certitude y voir des œuvres exportées de ce centre.

Mais si la matière peut donner des enseignements sur l'origine de fabrication, elle ne dit souvent rien sur le style. Car des artistes étrangers ont souvent travaillé, en conservant leur style, la pierre du pays dans lequel ils étaient établis.

Même si la sculpture est sans aucun doute possible l'œuvre d'un artiste local, on ne saurait toujours parler d'école. Il en est ainsi pour la Béotie, où les sculpteurs ont bien taillé le marbre de leur pays, mais sans réussir à acquérir les caractères qui constituent une école, sans arriver à autre chose qu'à imiter les types du dehors.

*
* *

Un monument peut réunir en lui *plusieurs critériums*, qui se confirment mutuellement, et peut dès lors servir de point de départ certain. Le Sphinx de Delphes en est un exemple. Il est en marbre de Naxos, et ce critérium, inutilisable tout seul, devient ici important, puisque la signature des Naxiens se lit sur la base. Aussi personne ne pourra nier qu'il s'agit bien là d'une œuvre sculptée à Naxos même, et exportée à Delphes, qui peut servir à reconstituer l'école de Naxos d'une façon bien plus rigoureuse que celle de Samos.

Rien ne vaut en effet une statue signée par son auteur ou par les dédicants, dont on connaît l'origine par l'inscription ou par les textes littéraires. Si le marbre du Sphinx de Delphes ou de l'Apollon de Délos, tous deux signés par les dédicants, avait été autre que celui de Naxos, on aurait pu supposer que les Naxiens avaient consacré au dieu des œuvres sculptées ailleurs que chez eux ; comme on aurait pu croire que Nicandra s'était adressée à d'autres artistes qu'à ceux de son île, si sa statue de Délos n'avait pas été taillée dans le marbre naxien et signée par une

dédicante originaire de Naxos. De tels doutes, si légers qu'ils puissent être, ne sauraient subsister, quand on a la chance de posséder une statue signée par l'artiste, critérium auquel viennent s'ajouter d'autres encore. La Coré trouvée à Athènes, qui porte le nom d'Anténor, sculpteur attique mentionné par les textes littéraires, est évidemment une œuvre de pur atticisme.

*
* *

C'est faute d'avoir tenu compte de toutes ces difficultés et de bien d'autres qu'on passe sous silence, que l'on a créé des *groupements régionaux douteux*. Tout comme on a voulu rapporter à un artiste cité par les textes une série de statues anonymes, on a rapporté de même à une ville, à une région, des sculptures qui n'étaient nullement le manifeste de cet art local. On a formé une école de Chios, comprenant un grand nombre de monuments, en se fondant uniquement sur la statue de Niké trouvée à Délos, considérée, pour des raisons bien fragiles, comme l'œuvre d'Archermos de Chios, bien que la base signée par cet artiste n'appartienne pas à la statue. On discute à perdre haleine sur l'attribution de telle ou telle sculpture à telle école, et, suivant sa fantaisie, chaque auteur la rapporte à Chios, Samos, Paros... La plupart du temps, ces attributions ne reposent sur aucune base solide, mais sur la comparaison d'œuvres anonymes entre elles, où entre énormément d'arbitraire de la part de l'auteur ; les divergences ne sont souvent que des nuances, que l'on

hésite à mettre au compte d'une autre école ou d'un autre sculpteur de la même école ; les caractères de styles différents se mêlent, s'enchevêtrent dans une même œuvre. Dans un Kouros du VIe siècle, au British Museum, on a reconnu le style naxien, attique, chiote, péloponnésien ; dans celui d'Orchomène, la marque de l'art béotien, siphno-parien, attique ; dans un « Apollon » du Ptoion, l'art béotien, insulaire ; dans un autre de même provenance, le faire de l'école éginétique, sicyonienne, samienne, attique. Mais qu'est-il besoin de continuer ! Etudiez la littérature de n'importe quelle statue, et vous n'en trouverez que peu qui n'aient pas été attribuées successivement, ou simultanément, à toutes les écoles possibles d'alors.

*
* *

On comprend qu'on se soit efforcé de retrouver le style qui était en honneur dans des contrées dont les textes vantent la réputation artistique, Chios, Samos, Naxos... Mais que dire de ces essais qui veulent fonder une école d'art dans une île ou une ville que rien n'indique spécialement comme ayant eu une technique particulière, d'où ne provient même aucun monument certain qui permette de colorer de vraisemblance cette attribution chimérique ? On a multiplié à plaisir les écoles, on parle couramment, au Ve siècle, des écoles de Sicyone, de Corinthe, et l'on tombe forcément dans le labyrinthe des contradictions ; les sculptures d'Olympie n'ont-elles pas été rapportées tour à tour aux écoles attique, argienne,

argivo-sicyonienne, corinthienne, corintho-sicyonienne, sicilienne, parienne?

On va plus loin encore. On ignore s'il y eut des écoles de Corinthe et de Sicyone qui se signalèrent par des caratères indépendants, et toutefois l'on feint de comprendre ce que signifie l'école corintho-sicyonienne, qu'il ne faut pas confondre avec l'école argivo-corinthienne, ou avec l'école argivo-sicyonienne! Pour d'autres monuments, et pour exprimer des nuances plus subtiles encore, on fait intervenir un troisième terme géographique, et l'on voit des archéologues qui parlent sans rire de l'école attico-siculo-péloponnésienne! Chinoiseries, que le public aurait grandement raison de tourner en dérision, s'il les connaissait!



Une réaction s'est dessinée, cependant, depuis quelques années contre ce morcellement régional, et l'on s'attache moins maintenant à chercher les divergences qui pourraient constituer les écoles, qu'à *relever les ressemblances qui rattachent les œuvres à un même grand courant artistique.* Déjà le dualisme « dorien et ionien », grâce aux efforts de M. Pottier, semble se résoudre à l'unité, si l'on reconnaît avec ce savant l'influence prédominante de l'ionisme, même en pleine contrée péloponnésienne. Sous l'influence de la même tendance, M. Loewy a élaboré sa thèse du « pancrétisme » qu'il oppose au « panionisme » de M. Pottier, et conclut qu'il n'y a point

d'écoles péloponnésienne, attique, chiote, que tout cela se joint et se mêle, et sort d'une souche unique, la source crétoise. M. Joubin professe la même croyance pour l'art du commencement du ve siècle, pour ce qu'il appelle l'époque des « précurseurs », et il combat vigoureusement les groupements arbitraires en écoles régionales, au profit d'une fusion de toutes les tendances particulières en un grand courant général. La même évolution d'idées s'est produite pour l'art hellénistique, où l'on voulait établir des compartiments étanches entre les écoles d'Alexandrie, de Rhodes, de Tralles, mais où l'on reconnait maintenant qu'il y a eu des échanges et des pénétrations, des courants qui entraînaient l'art dans une même direction ; l'originalité de l'art alexandrin est fortement combattue, et l'on admet que tous les genres dont on lui attribuait la spécialité furent aussi pratiqués dans les autres centres artistiques d'alors. En résumé, on incline à admettre que, dès l'archaïsme, les écoles se sont singulièrement pénétrées les unes les autres, et qu'une sorte de dialecte commun artistique s'est répandu partout, rendant très difficile, pour nous autres modernes, la différenciation des styles locaux.

Cet état d'esprit est un symptôme très net. Trop longtemps l'archéologue a cru que son devoir était de multiplier les divisions et les subdivisions dans l'art grec, de rattacher à un artiste ou à une école définie les nuances de style que présentent les œuvres entre elles. Il reconnait maintenant qu'il a fait fausse route, et qu'il est impossible d'établir des cloisons aussi étanches et absolues, même si les documents

qu'il emploie étaient moins incertains qu'ils ne le sont.

*
* *

En renonçant à multiplier les écoles régionales, l'archéologue évitera certaines erreurs, par exemple celle d'attribuer à une école particulière des traits qui se retrouvent ailleurs, parce qu'ils sont suffisamment généraux pour naître spontanément partout. Certaines têtes de l'archaïsme grec peuvent être inscrites dans un triangle, le dessus en est aplati, et les joues s'amincissent vers le menton : est-ce là la marque d'une école rhodienne? Mais, puisque ce schéma se retrouve partout où l'artiste est encore inexpérimenté, aussi bien dans l'antiquité néolithique que dans la Grèce géométrique ou dans les sculptures du haut moyen âge, ne dira-t-on pas plutôt que c'est une forme instinctive, indépendante de toute tradition d'école? Combien de fois n'a-t-on pas polémisé pour savoir à quelle contrée, à quel atelier il convient d'attribuer la naissance du réalisme aux XIV-XVe siècles, prétendant que les Flamands, par essence réalistes, surent imposer à l'art étranger ce goût pour la nature, pour le détail précis? Mais quand on voit que l'art grec, lui aussi, quitte l'idéalisme vieilli du Ve siècle pour développer le réalisme, d'abord timidement au IVe siècle, puis à l'excès au temps des diadoques, que de même l'idéalisme du XIIIe siècle chrétien se transforme en réalisme dès le XIVe siècle, en engendrant les mêmes formes, on comprend que ce n'est pas un phénomène local,

mais bien général, qui provient de l'évolution nécessaire de l'art, sans qu'il soit question d'influence régionale.

* * *

Une synthèse déjà plus vaste, mais qui insiste encore surtout sur le côté temporaire, consiste à étudier *l'art de telle période, de telle civilisation définie.* L'un fait de l'archaïsme grec sa spécialité, et Corés et Kouroi n'ont plus de secrets pour lui ; un autre consacre tout son temps à l'art classique du ve siècle ou à l'art romantique des hellénistiques. D'autres embrassent d'un seul regard toute l'histoire de cet art grec, depuis les temps obscurs où l'imagier taillait ses raides xoana, jusqu'au moment où l'originalité hellénique est absorbée dans le grand courant gréco-romain.

Assurément, à parcourir ainsi tant de siècles, on voit clairement l'art évoluer, naître de la barbarie primitive, se constituer un idéal et une technique qui lui est adéquate, puis décliner après avoir atteint son point culminant ; l'idée du perpétuel changement en ressort très nette. Mais, que l'on étudie un ou plusieurs siècles, c'est toujours la recherche des différences qui préoccupe le savant. Ce qu'il veut montrer, c'est que l'archaïsme du vi^e^ siècle ne ressemble pas à celui du ve, que l'artiste du ive siècle trouve des formules inconnues, et que celui du temps des diadoques, bien que sa puissance créatrice soit diminuée, sait renouveler encore les données léguées par ses prédécesseurs.



Une telle étude, toute supérieure qu'elle soit déjà aux recherches individuelles des artistes, tout intéressante qu'elle soit par les grandes vues évolutives qu'elle présente, est encore trop restreinte. *Isoler un art, une civilisation*, l'abstraire des arts des autres pays et des autres temps, c'est se condamner à tomber dans certaines erreurs qu'une moins grande spécialisation permettrait d'éviter.

L'archéologue qui se consacre uniquement à l'histoire de l'art grec sera tenté d'attribuer à celui-ci un rôle unique dans l'histoire générale, de le placer, dans l'échelle des valeurs, à un niveau bien supérieur à celui qu'occupent les arts roman, gothique, ou chinois. Il perpétuera, involontairement peut-être, cette idée que les anciens ont été supérieurs aux modernes, croyance enracinée depuis la Renaissance, qui a suscité jadis la « Querelle des Anciens et des Modernes », et sans trêve depuis lors, a mis aux prises les esprits indépendants, révoltés contre cette tyrannie qu'on leur imposait, et les esprits traditionnalistes, épris du passé classique. *La perfection de l'art grec!* On nous a tant parlé du « miracle grec » que nous avons fini par y croire, et que, comme Taine, nous sommes tous éblouis par ce mirage. Nombreux sont les ouvrages contemporains où subsiste cette vieille idée morte. Que de fois ne lit-on pas des phrases analogues à celle-ci : « Par suite d'un concours vraiment unique de circonstances favorables, les contemporains de Périclès et d'Alexandre, dans leurs

œuvres d'art, ont plus approché de la perfection que les hommes d'aucune race et d'aucun autre siècle (1). » Partout, on voit faire de l'art grec « le centre et le cœur de cette histoire générale de l'art antique », et affirmer que « les différents arts des peuples anciens prennent plus ou moins d'importance, suivant qu'ils se rattachent à l'art grec par des liens plus ou moins étroits », tout comme jadis l'histoire du peuple juif n'intéressait que parce qu'elle préparait la venue du Messie. Partout on retrouve cette affirmation que les Grecs ont mis une marque artistique sur tout ce qu'ils touchaient, que le praticien chargé de dégrossir le bloc de marbre avait une âme d'artiste, que même les casseroles grecques étaient belles...

Est-ce bien vrai? N'est-ce pas plutôt cette mainmise de l'éducation classique qui fait placer si haut l'antiquité grecque au-dessus des autres arts? Des siècles d'admiration confiante pèsent sur nous, et nous pouvons nous demander avec Perrault : « J'ai de la peine à démêler si les mouvements d'admiration et de respect qui me saisissent en les voyant [les statues antiques] naissent uniquement de l'excès de leur beauté et de leur perfection, ou s'ils ne viennent pas en partie de cette inclination naturelle que nous avons tous à estimer démesurément les choses qu'une longue suite de temps a comme consacrées et mises au-dessus du jugement des hommes. » Ne se fait-on pas souvent illusion sur la beauté des œuvres d'art grecques? Beaucoup ne sont belles que parce qu'elles sont mutilées, parées de la grâce des

(1) Perrot, *Histoire de l'Art*.

ruines ; peut-être, intactes, déplairaient-elles, parce qu'elles ne correspondent plus à l'esthétique moderne. Pourquoi un temple dont il ne reste plus que quelques colonnes, nous paraît-il plus beau que le Théseion encore tout entier? Ne trouverait-on pas barbare la polychromie des édifices antiques, peut-être même celle des statues? Mais l'antique ne peut avoir tort, et ce « Credo ultramontain » obscurcit notre jugement.

Croire à la perfection de l'art grec n'est guère scientifique. Le savant considère l'art de toute période comme un phénomène nécessaire, et l'étudie avec autant d'intérêt qu'un autre. Mais même au point de vue esthétique, si ses études ne l'ont point enfermé strictement dans les limites de l'art grec, il comprendra que la beauté romane, la beauté gothique, la beauté de la Renaissance, égalent la beauté grecque, et cette croyance ne sera pas fondée sur un jugement personnel et subjectif, puisqu'il verra l'évolution de l'art chrétien développer suivant le même rythme les mêmes formes techniques que celles de l'art grec.

*
* *

A établir une connexion plus intime entre l'art antique et l'art chrétien, l'archéologue verra s'effondrer une autre croyance non moins erronée et non moins ancienne, pour qui l'art grec refrène toute passion de l'âme, et ne montre que des visages d'une *sérénité parfaite*. Pour les contemporains de Winckelmann, la Niobé et le Laocoon, ces images émouvantes

de la douleur morale et physique, sont des exemples de cette sérénité grecque, et Taine a chanté cette harmonie entre le corps et la tête des statues, qui n'est pas plus expressive qu'un autre membre. Aujourd'hui encore, alors que les historiens de l'art grec ont fait depuis longtemps justice de cette erreur, les historiens de l'art chrétien la répètent, parce qu'ils puisent leurs renseignements sur l'art antique dans les manuels de seconde main, où continuent à vivre les vieilles théories. « L'art antique bannit l'inquiétude, évite systématiquement le trouble, tout ce qui caractérise l'individu », dit-on (1). M. Mâle, qui a étudié avec tant d'amour et de perspicacité l'art du moyen âge, croit encore à la fausse sérénité grecque : « Raconter l'agonie d'un dieu, dit-il à propos de la représentation du Christ douloureux du XVe siècle, montrer un dieu épuisé, couvert d'une sueur de sang, une telle entreprise eût fait reculer les Grecs. Leur conception héroïque de la vie les rendait peu sympathiques à la douleur. Pour eux, la souffrance qui détruit l'équilibre du corps et de l'âme est servile. C'est un désordre que l'art ne doit pas éterniser (2). » Que deviennent alors ces dieux courroucés, souffrants, expirants, qu'aime à représenter l'art hellénistique? En réalité, le calme existe dans l'art grec, mais à une époque seulement, et l'idéal a varié suivant les temps. Il existe au Ve siècle surtout, où, par convenance sociale, l'on écarte délibérément tout ce qui trouble l'âme et le corps, où les visages sont

(1) Arsène Alexandre, *Donatello*.
(2) *L'art religieux de la fin du moyen âge.*

impassibles, même dans la douleur, et ne trahissent pas les passions intimes. Mais il disparaît plus tard, car dès le IVe siècle, on voit l'art incliner vers le réalisme, tendre à la recherche du caractère individuel, peindre les sentiments de l'âme, et on sait à quel excès les hellénistiques ont porté ces tendances nouvelles. Thèse doublement fausse même, puisque, si l'art antique a connu l'expression des visages passionnés, l'art chrétien au XIIIe siècle a été aussi idéal que l'art grec du Ve.

Ainsi disparaît cette perpétuelle antithèse que l'on a voulu établir entre l'art grec et l'art chrétien, entre la sérénité du premier et la recherche expressive du second, pour qui le visage est l'unique miroir de l'âme (1). Ces idées peuvent satisfaire l'esprit par leur clarté et leur simplicité, elles n'ont qu'un tort, c'est de ne pas être conformes à la réalité. Cette dernière est bien plus complexe. On ne peut attribuer à un art un seul qualificatif, dire qu'il est calme ou expressif, puisque le même art passe, dans le cours de son évolution, par des phases différentes; on ne peut pas opposer un art à un autre, dire de l'un qu'il est serein, de l'autre qu'il est maladif, puisqu'on retrouve absolument les mêmes phases dans des arts de pays et d'époques différents. Les évolutions sont parallèles, et non contradictoires.

*
* *

Il semblerait que l'archéologue puisse facilement

(1) Renan, Taine, etc.

éviter ces vues trop étroites, en étudiant non plus l'histoire d'un art particulier, mais *l'histoire générale de l'art*, avec les vicissitudes qu'il a subies en passant d'une population à l'autre, d'un siècle à l'autre. Les ouvrages ne manquent certes pas, qui conduisent le lecteur des temps reculés où l'homme quaternaire peignait les fresques d'Altamira, à l'époque contemporaine où travaillent des Rodin. Mais, ici encore, l'art se présente comme une succession de phénomènes différenciels, sans autre lien entre eux que leur enchaînement chronologique. A étudier l'histoire des artistes, on isolait trop l'individu, même en le montrant déterminé par son milieu et par l'œuvre de ses ancêtres ; à étudier l'histoire d'une école, on l'isolait dans l'ensemble de l'art auquel elle appartient ; à étudier une civilisation déterminée, on l'isolait dans l'histoire générale de la civilisation. Mais, à étudier l'histoire tout entière de l'art, on continue à opérer en elle des cloisons distinctes, et l'on veut avant tout mettre en lumière les différences qui séparent l'art grec de l'art chrétien ou de l'art égyptien. Chaque période se présente comme un tout original, même quand on montre qu'elle subit l'influence des arts antérieurs...

*
* *

Répétons-le, pour qu'on ne se méprenne pas sur notre pensée, ces recherches synthétiques, telles qu'elles viennent d'être exposées, ont une valeur incontestable. Elles sont utiles, tant qu'elles ne se con-

sidèrent pas comme les seules possibles et ne font pas preuve d'intransigeance. Sinon, elles engagent le savant dans une voie pleine d'erreurs, qu'il ne pourra soupçonner, puisqu'il ne pourra les combattre par le secours d'une autre méthode.

Cette intransigeance s'est souvent fait jour, et des historiens avertis ont refusé d'admettre que l'on puisse rechercher autre chose que l'élément différenciel. « La connaissance historique, dit Xénopol, n'est qu'une connaissance de différences, et notamment de différences entre des formes qui se développent consécutivement ou parallèlement. Pour établir des généralisations historiques, il faut précisément supprimer ces différences, donc leur caractère essentiel... Mais comment formuler des généralisations sur des faits dissemblables qui se suivent au lieu de coexister? »

Est-ce vrai, et doit-on clore ici cet exposé des synthèses archéologiques? Si cela était, l'archéologie, comme l'histoire, ne pourrait prétendre à être une science digne de ce nom; elle ne serait jamais qu'un agréable récit où l'on s'efforcerait, sans y parvenir du reste, de ressusciter intégralement la vie d'autrefois avec sa couleur locale, où l'on se complairait aux faits des grands artistes. Aimable étude pour les esthètes, les dilettantes, les érudits, qui rêvent d'un passé plus beau que le présent, coloré par les teintes chaudes de l'illusion! Mais ce serait aussi une étude inutile, puisqu'elle détournerait les forces humaines en arrière, au lieu de les reporter vers le présent. A quoi sert-il de constater que l'art évolue, si cette évolution est toujours différente d'elle-même, et s'il

ne se produit pas en elle, à travers les siècles, des phénomènes de répétition, astreints à des lois, à des rythmes définis? L'étude du passé pour lui-même ne peut satisfaire l'esprit de celui qui veut trouver à la science qu'il aime une raison d'être, autre que la simple curiosité, qui veut l'envisager non pas comme une simple accumulation de faits, mais comme une histoire des idées de l'humanité. Sinon, les railleries du public seraient parfaitement justifiées, et il aurait raison de tourner en dérision la stérilité des efforts archéologiques.

V

Les lois de l'art.

En ne retenant que l'*élément général*, coexistant dans l'œuvre d'art avec les éléments individuel et temporaire, pourra-t-on formuler des lois, des principes directeurs qui permettront de grouper en une synthèse générale les faits analogues, sans distinction de pays et de temps?

On sait qu'à la suite des grands essais de synthèse du XIX[e] siècle, dont la *Philosophie de l'Art* de Taine fut un des derniers, le scepticisme s'est emparé des esprits; on a tourné en dérision ceux qui s'attardaient à ces recherches, et on a voulu leur prouver que l'histoire ne peut fonder de lois générales sans faire violence aux faits... Schopenhauer s'écriait : « L'histoire ne peut prendre rang parmi les autres sciences, car elle ne peut se prévaloir du même avantage qu'elles; ce qui lui manque en effet, c'est le caractère fondamental de la science, la subordination des faits connus dont elle ne peut nous offrir que la simple coor-

dination. L'histoire nous enseigne qu'à chaque moment il a existé autre chose; la philosophie s'efforce au contraire de nous élever à cette idée que de tout temps la même chose a été, est et sera... »

Ce dédain était en partie justifié, car ces systèmes étaient tous construits *a priori ;* ce n'était qu'après avoir édifié les théories qu'on en cherchait la confirmation dans les faits. Taine lui-même a créé une philosophie de l'art qui n'a qu'un lointain rapport avec les faits dûment observés. Aussi, par terreur de ces généralisations que les générations suivantes renversaient aisément, on a versé dans l'excès contraire ; les archéologues ont détourné leurs regards des questions générales qui leur ont semblé oiseuses et inaccessibles, et se sont plongés avec délices dans l'érudition minutieuse.

Toutefois, une réaction très nette se dessine aujourd'hui contre cette spécialisation à outrance, contre cette érudition qui croit trouver en elle-même sa fin et se repaît d'elle-même. On réclame à grands cris, dans tous les domaines, des idées générales, on écrit sur « la Synthèse en histoire » que l'on croit possible, et l'on va jusqu'à dire : « Quelque paradoxale que puisse paraître cette affirmation au premier abord, les généralisations en histoire offrent souvent plus de vérité et de certitude que les détails mêmes qui leur servent de bases. Les inexactitudes, loin de s'accumuler, se compensent pour un historien d'esprit critique (1) ». En art, on a prononcé de nouveau les mots jadis prohibés de « philosophie de l'art », et

(1) G. Monod, *Revue bleue*, 1908.

l'on s'est demandé si « l'archéologie n'est pas plus que l'histoire une philosophie, c'est-à-dire un ensemble de règles générales présidant à la genèse des faits particuliers (1) ».

Il faut en effet recommencer la tentative avortée. L'ancienne esthétique déductive, qui a causé tant de tort aux essais synthétiques, cette esthétique « d'en haut », qui part de concepts, et des idées générales descend aux particularités, est aujourd'hui bien morte, et l'esthétique « d'en bas » s'élève du particulier au général, étudie les faits pour en déduire ensuite des principes.

*
* *

C'est *l'étude des similitudes* qui succède à l'étude des différences, et l'on arrive à assigner à l'histoire de l'art un but analogue à celui que Wolff assignait à la philologie dont il fut le créateur : « Reconnaître dans la nationalité grecque l'homme et ce qui est humain, voilà le point central vers lequel doivent converger toutes les études de l'antiquité ».

Dès lors la méthode employée jusqu'ici ne suffit plus ; il faut demander le secours d'une autre méthode, dite *comparative, ethnographique, anthropologique*, dont les partisans sont frappés avant tout des analogies que les hommes présentent entre eux, et s'efforcent de grouper les éléments communs que l'on peut relever chez tous les peuples, à tous les degrés de culture, à toutes les époques. Tandis que la mé-

(1) Brutails, *Archéologie du moyen âge*.

thode historique étudie les faits morts du passé, et attache une grande importance à leur enchaînement chronologique, la méthode comparative étudie avant tout l'homme vivant, demande le pourquoi des diverses formes de son activité, qu'elle ramène à une explication psychologique ; puis, à l'aide de ces données contemporaines, elle remonte le passé et tâche d'appliquer les résultats obtenus aux faits d'autrefois. Ainsi, les poteries que les femmes kabyles façonnent et peignent encore aujourd'hui, peuvent faire comprendre la genèse des formes et des motifs qu'on relève sur les poteries chypriotes, vieilles d'il y a quelques mille ans. Ainsi l'étude des religions des demi-civilisés actuels peut expliquer comment se formèrent et se développèrent les religions de l'Égypte et de la Grèce antiques. Tandis que la méthode historique s'inspire du passé pour expliquer le présent, la méthode comparative s'inspire du présent pour expliquer le passé (1).

Entre les deux, la lutte s'est engagée et a mis aux prises de nombreux savants, chacun lançant l'excommunication sur son adversaire. Mais toutes deux n'ont-elles pas leurs mérites, et, au lieu de se combattre, ne doivent-elles pas se prêter un mutuel secours? Leurs voies sont parallèles et non contradictoires ; chacune d'elles s'attache plus spécialement à l'un des éléments qui composent l'homme, et dont la science doit tenir compte, sans exclure l'un au profit de l'autre.

(1) Voir A. van Gennep, *Religions, mœurs et legendes*, 5 volumes, et *Etudes d'ethnographie algerienne*, 2 volumes.

*
* *

En envisageant à ce point de vue l'histoire de l'art, on peut se demander tout d'abord comment se produit *la marche de l'évolution* dans les formes artistiques, et s'il est possible de la ramener à un schéma uniforme, à un développement lent et progressif. On voit alors que le processus n'est pas aussi régulier qu'on le croirait. De même que dans le développement d'un enfant, il y a des à-coups, des périodes de croissance succédant à des périodes d'accalmie et même de diminution, de même, dans l'art, il y a souvent des arrêts brusques, puis une rapide poussée en avant, des reculs même, en un mot une suite d'oscillations : « l'art procède par flux et reflux. »

On a souvent voulu mettre sur le même plan toutes les branches de l'activité humaine d'une même période. On connaît la phrase de Taine : « Entre une charmille de Versailles, un raisonnement philosophique et théologique de Malebranche, un précepte de versification de Boileau, une loi de Colbert sur les hypothèques, un compliment d'antichambre à Marly, la distance semble infinie et infranchissable ; nulle liaison apparente, les faits sont si dissemblables qu'au premier aspect on les juge isolés, séparés. Mais non, tout cela est étroitement lié par une dépendance mutuelle ». A propos de l'art du moyen âge, Vitet s'est exprimé de façon analogue : « Il existe une harmonie merveilleuse entre les monuments de pierre et les monuments de parchemin, entre le travail de l'architecte, du sculpteur, du ciseleur, et celui du cal-

ligraphe ». Les historiens de la musique du moyen âge ont souvent cherché à montrer que son évolution fut parallèle à celles de l'architecture, de la langue. Certes, il y a beaucoup de vrai dans ces opinions. Mais, en réalité, l'*évolution de l'art n'est pas parallèle dans toutes les fonctions d'une société donnée*. Entre la littérature, l'architecture, la sculpture, les progrès ne s'opèrent pas avec la même rapidité. Au temps d'Homère, le poète sait caractériser ses dieux par des traits définis, alors que le sculpteur en est encore aux grossières statuettes du Dipylon ou de Béotie. La passion qui anime déjà l'œuvre dramatique d'Euripide ne se manifeste dans la sculpture qu'au IVe siècle au plus tôt, de même que la sensibilité qui émeut la littérature du XIIIe siècle depuis saint François d'Assise ne trouve son expression plastique qu'aux XIV-XVe siècles. Il y a donc d'une branche à l'autre des avances, des retards, et le parallélisme n'est pas parfait.

Bien plus, si la civilisation d'un pays ne suit pas une évolution unilinéaire dans toutes ses parties, chacune de ces dernières, envisagée à part, ne peut être considérée comme un tout qui se modifie uniformément. La littérature est en avance sur l'art figuré; mais, dans ce dernier, des facteurs différents concourent tantôt à ralentir sa marche, tantôt à l'accélérer, de sorte qu'entre les produits d'une même époque il peut y avoir une divergence que l'on serait tenté d'attribuer tout d'abord au temps. Il faut donc bien se pénétrer de cette idée que, dans la recherche des principes généraux de l'art, telle qu'on l'ébauche ici, la *chronologie n'a qu'une valeur relative;* et l'on

doit se garder de tomber dans l'erreur fréquemment commise, aussi bien en archéologie que dans d'autres domaines, de prendre pour *simultanés* des phénomènes qui se sont produits *successivement*, ou inversement, de considérer comme successifs des phénomènes qui furent simultanés. Il faut se dire qu'en art *ce qui est logique n'est pas nécessairement chronologique* (1), et qu'une forme qui paraît simple et rudimentaire est souvent plus récente qu'une forme plus avancée. Sinon, l'on risque d'édifier des théories de développement artistique qui sont impeccables au point de vue logique, mais qui ne sont pas conformes à la réalité. N'a-t-on pas prétendu que la statuaire a commencé par se servir des matières les plus tendres pour passer progressivement aux plus dures, et tous les historiens de la sculpture grecque ne croient-ils pas à la gradation logique : bois, pierre tendre, marbre, controuvée par les faits ? N'a-t-on pas prétendu que les premières statues n'étaient que de simples piliers, de simples colonnes, d'où sortirent par différenciation progressive les statues humaines aux jambes et aux bras détachés, alors qu'il faut abandonner maintenant cette idée du passage graduel de l'idole anicônique à l'idole iconique ?

Ce sont donc ces arrêts brusques, ces reculs, ces avances que l'on étudiera, en un mot cette évolution cahotante et non rectiligne de l'art. La question qu'il faut résoudre le plus souvent est celle-ci : Étant données des formes semblables, sont-elles contempo-

(1) Cf. mon article, *Logique et chronologie*, Revue d'ethnographie et de sociologie, 1913, p. 323 sq.

raines? Sinon, quelles sont les causes qui produisent ces ressemblances, indépendamment du temps et des influences? Ou encore : étant données deux formes de la même époque, pourquoi ne se ressemblent-elles souvent pas, l'une étant en retard sur l'autre?

*
* *

On notera parmi ces obstacles à l'évolution rectiligne un certain nombre de facteurs que l'on peut appeler *extérieurs à l'art*, parce qu'ils sont indépendants de celui-ci.

Ce sont les *conditions géographiques*. On a souvent constaté que les éléments nouveaux ne parviennent qu'avec lenteur dans les provinces, les régions écartées, et même n'y parviennent qu'après que les grands centres, d'où ils sont sortis, les ont abandonnés pour adopter de nouvelles formules. Ainsi, les pays du Nord de l'Europe ne connaissaient encore que la pierre, quand les pays du Midi se servaient déjà du métal, et l'âge du bronze cessait en Grèce à peu près au moment où les pays scandinaves le commençaient. Le style roman des XI-XII[e] siècles et le style gothique du XIII[e] siècle vivent en bonne intelligence dans les Hautes-Alpes jusqu'à la fin du XVI[e] siècle. On voit donc que le même type, le même style, peuvent appartenir à des dates très éloignées les unes des autres, suivant les régions dans lesquelles ils se rencontrent. Leur diffusion s'opère avec plus ou moins de rapidité, de sorte que des éléments qui, dans un certain centre, appartiennent à des périodes

successives, peuvent devenir contemporains en pénétrant dans les régions périphériques.

Il faut tenir compte, non seulement de la rapidité plus ou moins grande de transmission, mais de l'*attachement des provinces* aux vieilles données. On a pu parler de « styles pétrifiés », de procédés plastiques qui se sont perpétués indéfiniment dans les ateliers provinciaux, grâce à la paresse et à la timidité des artistes, à la patience et à l'indifférence du public. On a donné maintes fois des exemples de cette persistance routinière, qui pousse aujourd'hui encore les paysans de Chypre et de Rhodes à construire dans un style gothique dégénéré, dont la pratique s'est transmise de père en fils.

De plus, l'*inexpérience provinciale* ne doit pas être négligée, par laquelle l'ouvrier, moins habile que celui des centres, donne involontairement à son œuvre un aspect plus archaïque. On a été souvent étonné du disparate qui existe entre les objets trouvés à Mycènes : les poignards incrustés, les vases en or dénotent une technique perfectionnée, mais les stèles de l'Acropole sont grossières et d'un travail enfantin. Les premiers de ces monuments sont importés du centre d'art de cette époque, de la Crète, les seconds sont les œuvres d'artistes locaux qui n'avaient pas l'habileté manuelle de leurs collègues.

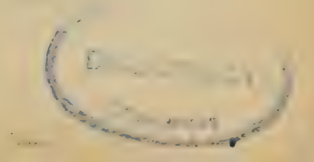
Les *conditions climatiques* exercent aussi une influence indéniable. Les peuples chasseurs, dont l'art présente des caractères très particuliers et distincts de celui des peuples agriculteurs, sont restés chasseurs, non parce qu'ils étaient dépourvus des qualités nécessaires au changement, mais parce que la nature

de leur pays rendait ce changement impossible. Les vicissitudes du climat amènent des modifications de la civilisation en général et de l'art en particulier.

Un *art importé* ne suit pas la même marche que dans la métropole, et, s'il n'est pas transformé par l'élément indigène, périclite le plus souvent. L'art hellénistique a transmis à l'art gréco-bouddhique ses statues ; mais, à les étudier, on constate qu'en Inde leur évolution technique se fait en raison inverse de l'ordre chronologique, et qu'en descendant le cours du temps, les formes deviennent de plus en plus grossières, de sorte que ces statues, qui sont tout d'abord voisines des prototypes grecs des IVe-IIIe siècles, ressemblent plus tard à celles du Ve siècle, puis à celles de l'archaïsme du VIe siècle. Il y a là une régression technique involontaire, nécessitée non seulement par le degré inférieur d'habileté manuelle des artistes indigènes, mais par l'impossibilité pour ceux-ci d'adopter sans les faire dégénérer des formes brusquement imposées, et qui ne répondent pas à leur mentalité. Ce phénomène est fréquent quand il s'agit d'un art importé. « Il produit, en général, des imitations d'abord fidèles, puis souvent on revient à l'art local : il arrive alors que les édifices les plus parfaits d'un pays sont les plus anciens, et que leur chronologie est exactement l'opposé de ce qu'elle paraît être à première vue (1). »

En résumé, la condition géographique modifie beaucoup le caractère des œuvres et peut leur communiquer un cachet d'archaïsme dû à de tout

(1) Enlart, *Manuel d'archéologie française*.



autres causes qu'à la chronologie; ces causes, qui agissent ensemble ou isolément, sont la diffusion plus ou moins rapide des types, la routine des provinces, la technique moins avancée des ateliers écartés, le fait qu'il s'agit d'un art importé, qui n'est donc pas l'expression véritable du goût de cette région. Il est inutile de chercher des exemples dans les temps éloignés. A chaque instant on en voit autour de soi : il y a dans les campagnes des régions où les cultivateurs emploient encore les instruments qui ailleurs sont relégués dans les musées; où les paysans portent des vêtements qui furent à la mode bien des années, même bien des siècles auparavant, et les formes nouvelles peuvent ainsi se trouver en contact avec les formes anciennes, en sautant pardessus les stades intermédiaires.

*
* *

Il faut ensuite tenir compte des *conditions sociales* dans lesquelles se produit l'art, à quels rangs de la société il s'adresse, à quelle classe appartiennent ses producteurs.

On distingue l'*art populaire* de l'*art aristocratique*, c'est-à-dire les formes créées par et pour le peuple, de celles qui sont créées par et pour les classes dirigeantes. La Crète minoenne possède un art aristocratique très libre, qui a produit ces statuettes, ces fresques, ces reliefs dont on admire le réalisme. Mais, à côté, l'art populaire s'attarde à modeler des figurines de terre cuite qui rappellent par leur grossièreté les

œuvres des ouvriers néolithiques. Aujourd'hui, dans la même ville, les humbles potiers de Carouge ornent la vaisselle de terre qu'ils vendent aux petites gens, de zigzags, de lignes ondulées, de fleurs naïves, tandis que les marchands de porcelaine et de faïence vendent aux classes supérieures de Genève leurs produits aux décors fins et tracés avec habileté (1).

Mais l'art aristocratique peut prendre une valeur *officielle*, et se figer dans la routine et le traditionalisme. Dans l'Égypte ancienne, l'art des maîtres, celui des Égyptiens pharaoniques, est dès le début hiératique, tandis que l'art des sujets, des paysans, garde une liberté, un réalisme bien supérieurs. De même l'art grec, dans les monuments de la sculpture, revêt ce caractère officiel, et croit nécessaire, pendant tout l'idéalisme du ve siècle, de donner aux dieux et aux mortels de noble lignée, cette impassibilité, cette noblesse que l'art plus libre des céramistes néglige bien souvent.

L'*art religieux* ne présente pas les mêmes traits que *l'art profane*. L'action conservatrice de la religion s'est exercée non seulement sur les types, mais aussi sur le style, fixant des règles précises dont l'artiste ne peut s'affranchir sans commettre une sorte de sacrilège. Dans la Grèce d'aujourd'hui, les peintres d'icônes conservent le style des XVIe et XVIIe siècles, et Mérimée remarquait à Smyrne une image de 1830 qu'il aurait pu croire du XIIIe siècle. Mais l'art profane, n'ayant pas à tenir compte des restrictions reli-

(1) Sur cette céramique, cf. mon article *Poteries savoyardes et poteries antiques*. Nos anciens et leurs œuvres, Genève, 1913, p. 5 sq.

gieuses, est plus libre, plus vivant. A côté de l'art sacerdotal des Egyptiens, l'art profane des sujets est plus réaliste ; à côté de l'art hiératique de Byzance, l'art profane s'occupe de peinture d'histoire, et c'est sans doute lui qui, comme en Grèce, communiqua au premier son réalisme et lui infusa une vie nouvelle.

Dans un même pays et à la même époque, il y a souvent une différence très notable entre les produits du *grand art*, c'est-à-dire ceux de la sculpture et de la peinture exécutés par des artistes, et les produits des *arts industriels*, entre les mains des artisans ou artistes d'un rang inférieur. En Grèce, les fabricants de figurines d'argile, qui pourtant n'avaient pas à vaincre les mêmes difficultés que les sculpteurs, furent toujours en retard sur la grande plastique. Alors que les imagiers du VI[e] siècle savaient tailler leurs Kouroi et leurs Corés, et s'attachaient avec persévérance à la difficile étude de la musculature et de la draperie, les coroplastes continuaient à modeler ces informes poupées dont le corps en planche conserve le schéma rectangulaire commun à tous les primitifs. Etait-ce maladresse de l'ouvrier, ou provincialisme ? Peut-être dans certains cas. Mais souvent le visage, qui seul est modelé avec soin dans ces maquettes grossières, présente tous les traits de l'archaïsme du VI[e] siècle, et prouve que le modeleur, s'il l'avait voulu, aurait pu traiter le corps avec une liberté égale. Dans ces terres-cuites, la tradition archaïque s'est donc conservée pendant longtemps, parce qu'il s'agit d'œuvres industrielles, et peut-être sous l'influence de l'un des facteurs énu-

mérés plus bas, du facteur économique par exemple, qui obligeait les coroplastes à produire vite, beaucoup et à bon marché.



Car les *conditions économiques* peuvent exercer sur l'art une influence retardataire, et maintenir pendant longtemps des formes anciennes dans certains types, alors que l'évolution continue sa marche dans d'autres, ou au contraire, déterminer un brusque progrès (1).

Les monnaies d'Égine restèrent fidèles au vieux type de Phidon. Celles d'Athènes conservèrent jusqu'en plein IVe siècle le type créé par Pisistrate ; elles étaient connues au loin : devant un modèle nouveau, la confiance aurait pu hésiter, les peuples étrangers auraient pu le refuser parce qu'ils ne le connaissaient pas. Aujourd'hui encore, dans le centre de l'Afrique, la seule monnaie courante est l'ancien thaler à l'effigie de Marie-Thérèse d'Autriche.

Mais la question du *prix de revient* importe autant que celle de la *clientèle* à laquelle l'œuvre s'adresse. Le potier qui travaille pour le peuple, doit produire à très bas prix, et s'il veut gagner sur sa vente, il ne peut s'attarder à inventer des décors qui, par le fait qu'ils sont nouveaux, ralentiraient sa production, en supprimant la routine acquise dans l'exécution de

(1) Cf. mon article : *Questions de méthode archéologique, à propos d'un livre récent*, l'Homme préhistorique, 1914.

l'ornement connu. Au lieu de produire le même nombre de vases, il n'en produirait qu'un nombre moindre dans le même temps, et la vente en serait réduite d'autant. Il a donc intérêt à conserver sans la changer la même ornementation.

L'*acheteur* aime les types consacrés par l'usage, non seulement parce qu'il en a l'habitude, ou parce qu'il serait obligé de payer plus cher un type nouveau, à cause de son prix de revient supérieur, mais aussi par indifférence, parce qu'il n'attache souvent aucune idée de rareté, aucune idée esthétique, à l'œuvre, si ornée qu'elle soit. Ceci est vrai pour les industries populaires. On a remarqué que les paysans exigent toujours les mêmes décors sur les plats et les pendules qu'ils achètent, parce que ces dessins sont, à leur avis, comme un complément nécessaire des objets en question. Le facteur esthétique et de rareté n'entrant pas en jeu, on conçoit que le motif n'a aucune raison de changer, et qu'il pourra se perpétuer longtemps.

Certains historiens ont insisté avec raison sur le *côté économique de l'histoire* et prouvé que c'est l'élément matériel bien plus que l'élément spirituel qui régit la vie des peuples. Une découverte économique peut changer la condition d'un pays, et l'invention d'une mine de houille le fait passer de l'état agricole à l'état industriel. Une telle constatation a une grande importance pour l'histoire de l'art. Si l'âge de la pierre existait encore en Océanie à la fin du siècle dernier, ce n'était pas à cause de la mentalité inférieure de ces peuples, mais à cause de l'absence totale de gisements métallurgiques. En étudiant les chau-

gements qui se produisent dans les civilisations antiques, on accorde souvent une trop grande part à l'influence que peut exercer un peuple étranger ou une civilisation supérieure, alors que souvent il s'agit d'une cause économique, comme la découverte d'un métal. Pour expliquer le passage de l'âge de bronze à celui du fer en Italie, on a pensé à une invasion, à une influence orientale ou hellénique : il semblerait plutôt que l'une des principales causes de la civilisation du fer fut la découverte même de ce métal.

*
* *

On envisagera encore les *conditions techniques* (1), en tant qu'elles entravent ou accélèrent la marche régulière de l'évolution.

L'outil employé en est souvent la cause, et l'on peut constater la coexistence d'une technique arriérée à côté d'une technique perfectionnée. La poterie faite au tour appartient à un stade chronologique plus récent en général que la poterie faite à la main, mais dans certaines contrées, en Kabylie, ou à Biot, dans les Alpes-Maritimes, les deux séries se trouvent simultanément... On en déduit que le tour et le façonnage à la main ont pu exister côte à côte dans bien des pays de l'antiquité, et à bien des époques, sans exercer l'un sur l'autre aucune influence, et qu'il serait erroné d'attribuer *a priori* aux poteries

(1) Cf. mon article, *L'influence de la technique sur l'œuvre d'art*. Revue archéologique, 1913, II, p. 193 sq.

manufacturées, comme on l'a fait souvent, une date plus reculée qu'à celles qui sont faites au tour. Cela peut être vrai dans certains cas, cela ne l'est pas pour tous, et le façonnage ne peut être accepté comme critérium chronologique.

La matière exerce une influence accélératrice ou retardatrice sur les formes plastiques, et dans la Grèce archaïque, par exemple, les statues de pierre ont encore les bras collés au corps, alors que les statuettes de bronze et de terre cuite, où l'ouvrier n'avait pas à craindre la rupture des parties saillantes sous les coups du maillet, les ont détachés et libres.



Le *caractère individuel* de l'artiste importe-t-il ? Son *origine* l'incline à préférer telles formes, tels sujets à tels autres. Dans la peinture de vases du ve siècle, certains artistes d'origine orientale recherchent plus volontiers que leurs confrères de la Grèce propre l'élément pittoresque dans leurs compositions, parce qu'en Ionie le goût de la nature, hérité des anciens Egéens, était encore vivace : par le seul fait de leur origine, leurs œuvres ont un cachet de naturalisme rare à cette époque et qui semble devancer les temps.

Ne faut-il pas aussi s'informer de *l'âge* de l'artiste ? Un vieil ouvrier reste attaché aux pratiques de sa jeunesse, et produit des œuvres qui paraissent plus anciennes que celles de ses confrères plus jeunes. Les frontons d'Égine présentent entre eux de notables

différences de style : sont-elles dues à un écart chronologique ? Non, mais l'auteur du fronton Ouest regarde en arrière, et suit les principes de la vieille tradition ionienne, tandis que l'auteur du fronton Est a résolument rompu avec le passé, et suit le courant qui entraîne la sculpture grecque du début du v[e] siècle dans une voie nouvelle.

L'artiste peut rester attaché au passé, non plus inconsciemment, par habitude, et par impossibilité de changer sa mentalité et sa technique à un certain âge, mais volontairement, *par goût*. Parmi les peintres de vases du v[e] siècle, les uns rendent les draperies avec la sobriété de facture qui est la marque de l'esthétique nouvelle, tandis que d'autres se complaisent encore dans les minuties de jadis et semblent vivre quelques générations plus tôt, en pleine période de la figure noire.

L'*expérience technique*, qui, dépendant des enseignements reçus par l'artiste et de ses aptitudes naturelles, est plus ou moins grande, fait paraître l'œuvre tantôt plus ancienne, tantôt plus récente qu'elle n'est en réalité. Parmi les élèves d'un même maître, les moins habiles paraissent les plus anciens, et les successeurs peuvent ressembler à des prédécesseurs.

* * *

En résumé, avant de dater un monument par ses caractères de style tels qu'ils apparaissent indépendamment de toute considération qui leur est étrangère, il faut se demander si ces détails typiques sont

l'œuvre du temps auquel ils semblent devoir être attribués, ou s'il ne faut pas en rendre responsable quelque autre cause, l'habileté plus ou moins grande de l'ouvrier, due à ses habitudes particulières ou à la situation du pays qu'il occupe, la routine due à l'individu, aux mœurs, à la contrée, à la catégorie sociale à laquelle appartient l'objet considéré... Mais, en plus de ces causes extérieures, il y en a d'intimes. *inhérentes à l'art*, suivant que le monument étudié relève de la ronde-bosse ou du dessin, suivant même les sujets représentés.



Les *arts du dessin sont en avance sur la plastique en ronde-bosse*, et peuvent être considérés comme les véritables facteurs des progrès artistiques de la statuaire. Il est en effet plus facile de tracer sur une surface plane des mouvements violents, des attitudes compliquées, que de les rendre dans la ronde-bosse, où elles nécessiteraient une science consommée et une grande habileté à ne pas rompre les parties saillantes sous les coups de l'outil maladroit. Il est plus facile d'indiquer, à l'aide de quelques traits, l'expression des visages, que de les traduire par le modelé. C'est pourquoi tous les détails techniques qui entravent le sculpteur n'arrêtent pas le peintre. A l'époque paléolithique, les fresques ont une facture habile, mais la statuaire est encore rudimentaire. Au temps du Dipylon, alors que le modeleur de terres-cuites et l'ivoirier ne parviennent qu'à créer d'informes sta-

tuettes, les décorateurs de vases « osent entreprendre des compositions auxquelles les meilleurs sculpteurs n'ont pas pu songer avant le ve siècle (1). »

En Grèce, les peintres ont été les précurseurs des sculpteurs. Ils leur ont fourni des motifs qu'ils avaient rendus populaires bien avant qu'un imagier ait eu l'idée de leur donner les trois dimensions, et un grand nombre d' « inventions » attribuées à des sculpteurs ou bronziers en renom, ne sont que de simples emprunts faits à la peinture. Ils ont introduit dans la ronde-bosse des qualités nouvelles de mouvement. Bien plus, avant que le réalisme eût fait son apparition dans la ronde-bosse, les arts du dessin le connaissaient déjà. Ils ont inauguré dès le vi^{e} siècle les recherches d'expression, qui se multiplient au ve siècle. Les céramistes meuvent la pupille dans l'orbite, la poussent en avant, la montent, la descendent ; ils modifient les contours des paupières, les abaissent, les lèvent. Les bouches s'ouvrent, les lèvres s'avancent, se crispent dans une moue de colère ou de douleur. On arrive ainsi à rendre les différents sentiments qui animent le cœur humain, l'attention, l'étonnement, la fureur, la stupeur, l'angoisse... Au ve siècle, le sculpteur donne aux visages une expression calme et grave, même dans la passion, et c'est plutôt le corps qui s'agite que l'âme. Mais la peinture de vases connaît déjà toutes les formes du pathétique, et il faut attendre le ive siècle, et surtout l'époque hellénistique, alors que le réalisme aura triomphé dans le grand art, pour voir

(1) Pottier.

apparaître dans la sculpture des recherches semblables. Ce réalisme se manifeste sous d'autres formes encore. Le sculpteur ne sait pas ou ne veut pas représenter les différents âges de la vie avec leurs traits caractéristiques : les enfants sont des éphèbes en miniature, et les vieillards sont éternellement jeunes. Mais les céramistes s'intéressent déjà aux corps tendres des enfants, et scrutent les traits distinctifs de la vieillesse, les corps usés et chancelants, les visages parcheminés. Ils étudient les formes sans voile du corps féminin, les types des races étrangères, les types familiers. En un mot tout ce qui n'apparaîtra dans la grande plastique qu'au temps des diadoques, l'art si libre et si varié des peintres de vases le connaît déjà.



On peut aller plus loin encore et dire que le *réalisme s'est développé* non seulement dans les branches inférieures de l'art, par exemple dans la peinture de vases grecque, mais encore *dans les types inférieurs* qui y étaient représentés. Autrement dit, il ne s'agit plus ici de l'avance du dessin sur la ronde-bosse, de l'art profane sur l'art officiel et sacerdotal, mais d'une avance due aux *sujets* mêmes, indépendamment des autres facteurs. Les conventions qui enserrent l'art s'observent d'autant plus rigoureusement que les personnes représentées sont placées plus haut dans l'échelle sociale, parce que les règles de la bonne compagnie exigent une certaine tenue. Dans l'art

égyptien, les images des pharaons et des dieux sont raides et graves ; mais l'artiste a donné aux visages des esclaves, des paysans, des danseuses, un réalisme plus grand, et a suivi de plus près la nature. L'idéalisme du ve siècle grec rejette loin de lui l'accidentel sous toutes ses formes ; il ne veut pas représenter les traits individuels, il élimine le paysage, il ne veut pas peindre sur les visages les passions qui agitent le cœur humain, ni la laideur qui les défigure. Tous ces traits de réalisme lui paraissent indignes des dieux comme des Grecs de noble race, et il les réserve aux êtres inférieurs. Ceux-ci peuvent l'être par leur race : Silènes, Satyres, Centaures encore proches de l'animalité, ou barbares méprisés par les Grecs ; ils peuvent l'être par leur condition sociale : joueurs et joueuses de flûte, hommes du commun ; par l'action dans laquelle ils se trouvent engagés : gens ivres ; par leur constitution physique : vieillards, êtres laids et difformes. Dans ces sujets, l'artiste donne libre voie à son naturalisme, et il les oppose aux Grecs nobles et beaux qui restent impassibles. Ce dualisme apparaît dans la peinture comme dans la sculpture. Dans la Centauromachie d'Olympie, les Centaures ont des faces brutales, mais les Lapithes sont calmes au milieu du tumulte, et quelques traits discrets seuls trahissent leur douleur et leur colère. Dans le fronton d'Oenomaos, les êtres inférieurs, serviteurs, vieillards, ont seuls des visages expressifs et des attitudes familières. Ce réalisme ne deviendra une tendance générale de l'art grec, ne s'imposera à tous les types qu'à l'époque hellénistique. C'est alors seulement qu'on verra les dieux et

les mortels s'émouvoir, être courroucés et souffrants, les traits devenir individuels, les différences de races être rendues avec exactitude, en un mot tous les types rattraper l'avance qu'avaient conquise les types inférieurs. Le progrès est venu d'en bas et non d'en haut.

Ces exemples sont empruntés à l'art grec, mais on peut en trouver de semblables ailleurs. Dans l'art idéal du XIIIe siècle chrétien, où les personnages ont la sérénité du Ve siècle païen, le réalisme, la laideur des traits sont aussi réservés aux monstres, aux êtres vils, aux paysans : à Notre-Dame de Paris, ce sont les traits grossiers des rustres, au nez camus, aux grosses lèvres, à côté des anges à la beauté classique. Dans les portraits d'enfants du XVIe siècle, les jeunes princes sont figés par l'étiquette, mais les enfants du peintre, les gamins des rues, abandonnent cette tenue gauche de petits hommes, et sont plus réalistes. En résumé, on constate qu'en plus des facteurs précédemment énumérés, la nature du sujet importe, et que le réalisme commence dans les types inférieurs de l'art.

*
* *

Une fois qu'il a déterminé les causes qui donnent à des œuvres synchroniques un aspect dissemblable, l'archéologue, posant la question inverse, peut rechercher les causes des analogies qu'on relève entre des monuments d'époques différentes, chez un même peuple ou chez des peuples séparés les uns des autres. Il a recours à l'une ou l'autre des explications sui-

vantes : l'analogie entre les deux formes provient d'une *filiation* de l'une à l'autre, soit par *survivance*, soit par *imitation consciente* résultant de l'influence exercée par un art sur un autre, ou d'un retour voulu des artistes à un type plus ancien ; l'analogie provient d'une rencontre fortuite, d'une *similitude spontanée*. Ce sont ces diverses causes de ressemblance qu'on veut examiner rapidement ici.

*
* *

Entre des périodes d'art différentes, il y a toujours des liens : ce sont les *survivances*, formes, usages qui ne correspondent plus aux idées, aux besoins d'un temps, mais qui sont devenus inconscients et que l'habitude seule maintient. Elles comblent l'hiatus que le savant croyait apercevoir entre les civilisations paléolithique et néolithique, et qui semblait dû à quelque catastrophe subite, alors que le raccourci seul des siècles donne ce caractère brutal à des phénomènes qui procédèrent d'une façon lente et progressive. Elles font disparaître le fossé cru infranchissable entre le monde égéen et le monde hellénique qui se forme à la suite d'un grand remous de peuples dans le bassin oriental de la Méditerranée. Elles permettent de passer par transitions graduelles du monde antique au monde chrétien.

Mais est-il nécessaire de donner des exemples de ce phénomène bien connu, et faut-il énumérer, en art figuré, dans les techniques, les sujets, les types, les modes, les ornements, les styles, ces formes qui

se conservent par tradition, et qui voisinent souvent, dans un même monument, et à une même époque, avec des formes plus évoluées?

On ne saurait toutefois expliquer par le principe des survivances toutes les formes semblables, et il faut agir avec prudence. Les idoles béotiennes du VIII[e] siècle avant notre ère, en forme de cloches, ne sont pas une « caricature dégénérée des robes à volants de l'âge crétois (1) », mais reproduisent un schéma commun à tous les artistes primitifs pour rendre le corps humain.



Il y a donc des analogies dont il faut donner une autre interprétation, en renonçant à toute idée de filiation, d'imitation consciente ou non. Il y a des formes semblables qui naissent spontanément, en des endroits séparés les uns des autres dans le temps et dans l'espace, parce que l'esprit humain, placé dans des circonstances analogues, tend à se répéter sous les mêmes formes, et l'on a souvent donné des exemples de ce phénomène, en comparant des vases péruviens avec des vases chypriotes, des sculptures de l'archaïsme grec avec des sculptures du moyen âge. Ces *similitudes spontanées* sont fréquentes aux débuts de l'art, naissant sous la main de l'*ouvrier inexpérimenté* qui ne peut se réclamer d'aucune tradition technique ; c'est ce qui se produit à l'époque néolithique, aux origines des arts grec et chrétien,

(1) Pottier, *le Problème de l'art dorien*.

Mais, puisqu'il s'agit d'inexpérience, on retrouve les mêmes formes dans l'art des *demi-civilisés* contemporains, dans celui des *aliénés* qui dessinent et sculptent sans entraînement technique, dans celui des *enfants*. Bien plus, en pleine époque de maturité artistique, l'ouvrier malhabile retrouve les mêmes conventions que son ancêtre plus vieux de quelques centaines ou milliers d'années : on voit dans la Grèce classique les reliefs de la grotte de Vari, ceux d'Artémidoros de Théra, placer un œil de face dans une tête de profil.

On achète aujourd'hui même à Malaga des chevaux de terre cuite qui ressemblent étonnamment à ceux qui proviennent des fouilles d'Elatée, ou à ceux que fabriquent les Nègres du sud de l'Afrique ; seule, la hantise de la perfection grecque peut conduire à reconnaître « toute la supériorité de goût et de facture des Grecs, même dans les objets les plus indifférents (1) », alors qu'il faut dire au contraire : « Il n'y a pas de différence entre les inventions des Boschimans et des Hottentots et celles des premiers Hellènes (2). »

A étudier par exemple la représentation du corps humain, on reconnaît bien vite que les artistes novices le réduisent à quelques schémas invariables, et en géométrisent les éléments, torse, tête, en triangle, en rectangle ; qu'ils placent l'oreille trop haut, et la collent perpendiculairement au crâne, en anse de panier ; qu'ils donnent aux yeux des dimensions

(1) Paris, *Elatee*.
(2) Pottier, *Les Statuettes de terre cuite dans l'antiquité*.

énormes, et les font saillir de l'orbite, entre des paupières minces découpées comme des boutonnières dans la peau ; qu'ils tendent les lèvres en un arc rigide, et y font jouer un sourire encore inconscient. Leurs sculptures sont frontales, raides et sans inflexion du plan vertical que l'on peut faire passer en pensée par le front, le nez, la bouche, le nombril, le pubis. Le profil, d'abord fuyant, se redresse petit à petit, et devient le beau profil vertical où le nez continue le front en ligne droite, appelé « profil grec », à tort, puisqu'il se voit ailleurs encore.

A étudier la composition du relief et de la peinture, on relève certains principes communs, l'isoképhalie, qui dispose les têtes au même niveau, quelle que soit la position des personnages ; l'horreur du vide, qui remplit le champ de motifs, de figures, pour combler les vides de la composition ; la perspective par superposition des figures, étagées comme sur des gradins ; le groupement maladroit qui juxtapose les personnages sans lien entre eux, comme les bonshommes d'un jeu d'échecs...

Toutes ces conventions naïves et inexactes sont communes à l'art du débutant, qu'il appartienne à l'antiquité ou aux temps modernes, et reparaissent dans toutes les époques de décadence technique, à la fin de l'empire romain, à l'aube du moyen âge chrétien...

*
* *

Reconnaître ce principe des similitudes qui peuvent se produire indépendamment du temps et de l'espace, c'est éviter de nombreuses erreurs trop sou-

vent commises par les archéologues. Certes, nul ne nie *l'action que peut exercer un art sur un autre*. Le monde minoen, si profondément original, a cependant subi l'influence de l'Egypte et de la Babylonie, comme il a exercé la sienne sur l'Egyte et sur maintes autres contrées. La Grèce commençante a fait de nombreux emprunts à la civilisation pharaonique et à l'Orient asiatique, mais, par action en retour, elle a transmis à cet Orient dès l'archaïsme maintes formes et procédés. Plus tard, l'art hellénistique est une fusion de l'ancien esprit ionien, à demi oriental, avec l'esprit proprement hellénique ; la culture romaine est un mélange de l'art hellénistique et de l'art indigène de l'Italie ; l'art byzantin, comme disait Choisy, est « l'esprit grec s'exerçant au milieu d'une société à demi asiatique sur des éléments empruntés à la vieille Asie » ; l'art byzantin lui-même est l'initiateur de l'art occidental. Partout il y a donc des pénétrations réciproques. Mais il y a aussi des coïncidences. Et toute la sagacité des archéologues doit s'exercer à discerner si deux formes se ressemblent parce que l'une est empruntée à l'autre ou parce qu'elles sont nées par coïncidence. « Rencontres et coïncidences, parce que l'humanité est éternellement une et se recommence sans cesse ; contacts et influences, parce que partout et toujours le plus fort influence le plus faible. Entre ces deux pôles oscille toujours la vérité historique, que la science moderne poursuit avec une passion si ardente, sans jamais pouvoir se flatter de l'avoir atteinte (1) ». Certains

(1) Pottier. *Catalogues des vases antiques de terre cuite.*

historiens d'art et théoriciens ont toutefois accordé trop peu d'attention à ces coïncidences, et ont suivi l'exemple de Tarde, qui s'efforce de ramener à l'imitation les formes analogues. En archéologie, cette tendance a donné naissance à des thèses erronées, à la théorie panbabylonienne ou panélamite de M. de Morgan, pour qui les moindres détails des cultures égyptienne et égéenne sont venus de Chaldée, à la théorie de l'influence exclusive de l'Egypte sur les débuts de l'art grec (1), ou à celle de l'influence égéenne sur l'art de l'Europe du Nord et sur celui de la Chine. On ne saurait résoudre ces problèmes complexes avec une telle intransigeance, ni systématiser les influences possibles. Il faut agir avec prudence et recourir plus souvent qu'on ne le fait aux interprétations *polygénistes*. « Plus on avance dans la connaissance des civilisations primitives, plus on reconnaît les effets constants du déterminisme qui régit le développement de l'industrie humaine. Quel préhistorien serait assez hardi pour expliquer par une théorie monogéniste les mains rouges des cavernes australiennes et les mains rouges des grottes pyrénéennes, les mains du Pérou et les mains d'Egypte. Et cependant la plupart de ces analogies sembleraient offrir un critérium plus net et plus caractéristique que le polissage des instruments de pierre ou la forme circulaire d'une hutte. Nous ne saurions donc nous montrer trop circonspects dans toute conclusion relative aux influences extérieures...(2) » Grâce à la méthode comparative,

(1) Cf. mon article *L'influence égyptienne sur la formation du type statuaire debout dans l'archaïsme grec*, Festschrift für H. Blumner, 1914.

(2) Déchelette, *Manuel d'archéologie préhistorique*.

on comprend que certaines formes, dans lesquelles on voit encore des influences étrangères, sont en réalité communes à tous les peuples et naissent spontanément. Ce sont, dans l'art des origines, la minceur étrange de la taille, survivance du schéma triangulaire donné au torse, les proportions élancées, la technique des yeux rapportés en une autre matière, qui résulte du désir très naturel de vivifier le regard, la draperie transparente, compromission entre le désir de montrer à la fois le corps dans tous ses détails et la draperie qui devrait le voiler ; ce sont encore l'identité de certains gestes, de divers détails de draperie ou de chevelure... On ne s'étonne plus alors de retrouver dans les reliefs romains de l'arc de Suse des procédés tout semblables à ceux de l'archaïsme grec du VIe siècle, puisque l'inexpérience technique en est seule la cause, et l'on ne répète pas l'erreur d'un archéologue : « L'influence de la Grèce y semble évidente, mais, chose curieuse, de la Grèce du VIe siècle, ce qui surprend à cette date (1) ». On ne reconnait plus dans l'aspect triangulaire de la tête l'influence d'une école naxienne ou rhodienne, puisque ce schéma se retrouve partout...

Aussi nombreuses sont les erreurs qui ont été commises en prenant une forme polygéniste pour une *copie fidèle de la race*, alors que ce trait ne provient que de la maladresse de l'ouvrier et des conventions propres aux débuts de tout art. La stéatopygie ne caractérise pas dans l'art paléolithique et néolithique une race spéciale, analogue à celle des Hottentots,

(1) *Revue des Etudes grecques*, 1905, p. 100.

mais n'est qu'une convention plastique qui s'étend sur une ère géographique et chronologique immense, et toute théorie ethnographique invoquant l'hypothèse d'une filiation est inacceptable (1). Si les artistes primitifs placent presque toujours les oreilles de leurs statues trop haut et les attachent perpendiculairement au crâne, ce n'est pas qu'ils ont voulu imiter un trait ethnique ou une déformation intentionnelle : ce n'est aussi qu'un procédé instinctif et naïf.

Il faut donc se garder d'attribuer aux anciens imagiers des *intentions subtiles d'expression*, qu'ils n'ont pas cherchées, mais qu'ils ont parfois trouvées inconsciemment. L'angle externe des yeux est abaissé ou relevé aux tempes dans les œuvres primitives, mais cette direction ne correspond point encore à un désir de donner à la physionomie une expression de tristesse ou de joie, telle qu'elle résulte dans la nature de cette inclinaison : la maladresse de l'ouvrier est seule en cause. Les têtes du VI[e] siècle grec semblent à première vue être des portraits individuels : ce n'est qu'une illusion, car ce caractère est involontaire. L'art primitif est encore inconscient, et ce ne sera que plus tard que les mêmes problèmes seront repris, cette fois d'une façon consciente et réfléchie.

Une autre cause fréquente d'erreur consiste à expliquer certaines formes nécessaires par les *exigences de la matière* qui est mise en œuvre, alors

(1) Sur la stéatopygie, cf. mes articles *A propos d'un bas-relief de Laussel*, Revue archéologique, 1913, II, p. 112 sq. (référ.); *Art et réalité*, dans la revue russe Sophia, Moscou, 1914.

que celle-ci n'y est pour rien. On a voulu reconnaître dans la sécheresse métallique, dans l'abus des lignes incisées que présentent certaines statues grecques des VIe et Ve siècl s, l'influence de la technique du bronze ; dans d'autres sculptures à l'aspect anguleux, aux grands plis rigides qui semblent coupés au couteau, le souvenir de la technique du métal battu au marteau sur une âme de bois, ou celui de la technique propre au bois. A l'aide de quelques textes imprécis, on a même reconstitué une période primitive où l'ouvrier ne connaissait d'autre matière statuaire que le bois ; plus tard, s'attaquant à la pierre, il aurait transposé à celle-ci les procédés qui étaient particuliers au bois. On ne s'attardera pas à discuter ici ces hypothèses qui ont été combattues ailleurs. En réalité, il s'agit d'un phénomène plus général qu'une influence exercée par une matière sur une autre, et c'est à l'*indétermination primitive des techniques* que doit être rapportée cette apparence métallique, ce modelé sec et heurté, ces plans où les transitions ne sont pas encore ménagées avec habileté, mais forment entre eux des angles vifs. A cette époque, qu'il s'agisse du bronze, du marbre, du bois, les artistes emploient encore indifféremment la même technique, parce qu'ils ne se rendent pas compte que ces matières exigent des traitements différents, et parce qu'ils ne sont pas encore assez habiles pour le faire. Ils taillent la pierre, ils coupent l'argile, comme ils sculptent le bois, et s'il y a ressemblance entre les œuvres faites en ces matières diverses, il n'y a du moins pas filiation des unes aux autres. Ce n'est qu'avec le temps que la différenciation des tech-

niques s'opère. Toutefois, pas plus qu'on ne peut nier le rôle exercé par un art sur un autre, on ne saurait nier l'influence qu'exerce la matière sur l'œuvre qui en résulte (1). Le bois, la pierre, l'argile, le bronze, s'ils ne se transmettent pas leur technique les uns aux autres, ou seulement dans des cas déterminés, communiquent toutefois à l'œuvre d'art des caractères spéciaux ; dans le calcaire, l'artiste procède par grandes masses, et ne peut indiquer la minutie des détails que le grain plus serré du marbre lui facilite ; on reconnaît à première vue la statue de bronze qui a été copiée dans le marbre, où elle nécessite des tenons, des appuis inutiles dans l'original. Aussi le choix de la matière varie suivant l'idéal que l'artiste s'est forgé. Au VI[e] siècle, les sculpteurs ioniens sculptent dans le marbre blanc leur type de prédilection, la Coré, parce qu'il leur permet de rendre les draperies savantes et minutieusement agencées, la coquetterie des chevelures et des bijoux ; au IV[e] siècle, Praxitèle, lui aussi, préfère le marbre, dans lequel il peut traduire mieux que dans le bronze le rythme onduleux des femmes et des éphèbes gracieux, et bien des siècles plus tard, à mesure que la sculpture florentine incline davantage vers la grâce et la tendresse féminine, elle est de moins en moins sollicitée par la beauté austère du métal. Mais il ne faut pas oublier qu'une autre force entre en jeu, et limite les exigences de la matière, imposant ses schémas uniformes aux débuts de l'art : c'est l'indé-

(1) Cf. l'article cité, p. 105, *L'influence de la technique sur l'œuvre d'art.*

termination primitive des techniques. dont a eu tort de négliger trop souvent l'effet.

*
* *

Il existe donc une quantité de formes spontanées qui sont inexpressives, involontaires. Mais, à un stade plus élevé de l'évolution, l'artiste, plus observateur et plus habile, leur donne une valeur expressive, et l'inconscience devient conscience. On peut formuler ce processus comme suit : « Les procédés d'expression, nés inconsciemment sous la main de l'artiste primitif qui n'en comprend pas la valeur, se retrouvent à une époque plus avancée de l'art, cherchés d'une manière consciente par l'artiste qui étudie attentivement la réalité. » Ce changement s'opère-t-il brusquement ? Il semble que l'on peut distinguer, du moins le plus souvent, trois stades successifs : *a*) la forme naît *instinctivement*, et l'on trouve aux débuts de l'art des yeux et des bouches aux angles externes aussi bien relevés qu'abaissés, complètement dénués d'expression ; *b*) la forme devient une *convention artistique*, qui s'applique indifféremment, sans que l'artiste cherche encore à discerner à quels cas elle convient de préférence ; c'est ainsi qu'au VIe siècle grec, le sourire, né antérieurement des seules difficultés techniques, devient une marque conventionnelle et se joue aussi bien sur les lèvres des mourants que sur celles des dieux ; *c*) la forme est *prise dans son acception véritable.* Le sourire exprime la joie : il ne se voit désormais plus que sur

les têtes où l'artiste a voulu peindre ce sentiment ; l'œil et la bouche aux coins abaissés dénotent la tristesse, et seuls les personnages qui sont en proie à l'affliction morale ou physique les montrent. L'art est alors arrivé à sa maturité, l'artiste est maitre de sa technique.

Les exemples de ce processus sont nombreux dans l'art antique. L'allongement du cou, l'asymétrie du visage, qui sont d'abord défauts techniques, deviennent marque voulue d'élégance puis imitation de la réalité ; la ressemblance individuelle, involontaire, est ensuite cherchée avec soin ; les idoles des Cyclades, dont la tête est attachée perpendiculairement au cou par simple difficulté technique, lèvent leur face au ciel, mais, dès le IVe siècle, les statues regardent le ciel pour l'implorer ou le défier ; les gestes inexpressifs, réduits à quelques schémas toujours les mêmes, deviennent expressifs ; la draperie transparente, façon naïve de représenter à la fois le corps et le vêtement sans négliger l'un au profit de l'autre, est ensuite un élément de beauté prisé des sculpteurs ; les traits caricaturaux, ethniques, que les artistes novices obtenaient sans les vouloir, sont recherchés...



Après avoir étudié comment l'art passe de *l'inconscience à la conscience*, il faut examiner le processus inverse, par lequel les motifs, pour des causes diverses, et à force d'être répétés, se dénaturent et s'éloignent de plus en plus des prototypes, au point

de devenir des formules routinières dont l'artiste ne comprend plus l'origine et la valeur. La stylisation (1), le schématisme de l'art ornemental, sont des exemples connus de ce *retour à l'inconscience*, qui affecte aussi les gestes redevenus inexpressifs.

Chose curieuse, le motif dénaturé, éloigné de son sens primitif, peut se métamorphoser, *suggérer à l'artiste un motif très différent* du premier, et *recommencer ainsi une vie nouvelle*. Ne voit-on pas les palettes en forme de tortues de l'Egypte préhistorique transformer leurs pattes en antilopes? La signification primitive du symbole de Tanit est tombée dans l'oubli, et c'est ce qui lui a permis de se maintenir à travers le christianisme et l'islamisme, et d'être interprété ensuite comme l'image de la Vierge. Combien de types plastiques de l'antiquité païenne, retrouvés au temps du christianisme, longtemps après que leur signification originelle se fut perdue, passèrent sans difficulté pour les images de dieux et de saints chrétiens!

* * *



De même, on relève souvent *le retour à l'indétermination primitive* des types et des techniques, après leur différenciation. « L'esprit humain, disait Renan, traverse trois états qu'on peut désigner sous les trois noms de syncrétisme, d'analyse et de synthèse », et la synthèse ressemble au syncrétisme primitif. On a

(1) Cf. mon article : *Quelques remarques sur la stylisation*, Revue d'ethnographie et de sociologie, 1913, p. 154 sq.

remarqué aussi que l'art des débuts ressemble souvent à l'art des périodes très avancées, et l'on a dit : « L'incohérence des débuts doit ressembler du dehors à la complication organisée qui termine toute évolution, comme l'extrême analyse ressemble à l'extrême confusion. Ainsi, dans l'art, le premier et le dernier âge sont tous les deux, par rapport à ce qui précède et à ce qui suit, une complication et même une incohérence à certains égards » (1). L'histoire de l'art figuré permet en effet de constater ce processus. Aux premiers échelons de la civilisation, les objets fabriqués ne sont *pas encore différenciés*, et le même outil peut servir au sauvage d'une île d'Océanie aussi bien d'arme que d'instrument aratoire ou d'outil domestique ; la céramique n'a pas encore acquis sa technique propre, mais imite les formes et le décor des objets en vannerie, en cuir ou en bois ; il en est ainsi pour toutes les inventions humaines, qui ne réalisent pas dès leur origine la technique qui leur convient de préférence à tout autre, ou leur destination exacte. Mais, petit à petit, les types se *différencient ;* chaque matière acquiert sa technique propre, et, si cette différenciation dans l'art grec n'est pas encore complète au temps de Phidias, du moins, avec Praxitèle, la technique du marbre atteint son plus haut point de perfection et ne se confond plus avec celle du bronze. Puis, dans toutes les époques de maturité avancée, l'artiste, fier d'avoir asservi la matière qui lui résistait aux débuts, veut la plier à ses exigences exagérées, et lui demande plus qu'elle ne peut donner, négligeant

(1) Lalo, *Esquisse d'une esthétique musicale scientifique.*

de tenir compte de ses qualités spécifiques. La *troisième phase* se dessine, qui est ce retour à l'indétermination primitive des techniques, pour des causes différentes il est vrai. Il en est ainsi à l'époque hellénistique et à la Renaissance; l'artiste retrouve par virtuosité les défauts qui naissaient jadis sous sa main par maladresse technique. Tandis que le primitif ne différenciait pas les techniques du bois, de la pierre, du bronze, l'artiste demande maintenant au bois de se laisser modeler comme du marbre, ou au marbre d'être taillé comme du bois, et il s'écrie souvent : « Je rends le marbre souple comme de la cire », convaincu de transformer en réalité cette métaphore (1). Il serait facile aussi de montrer comment le relief, arrivé au dernier stade de son évolution, retourne à la peinture d'où il est sorti, dans la Grèce des diadoques, à la Renaissance, et au XVIIIe siècle; comment il va s'anéantir de nouveau en elle, en essayant de transposer dans la pierre tous les procédés picturaux.

Ce processus s'observe non seulement dans les techniques, mais dans les sujets et les types. On a été souvent frappé de rencontrer dans l'art quaternaire, comme dans les grossières figurines de terre cuite mycéniennes ou géométriques, des têtes humaines dessinées ou modelées comme des têtes d'animaux, ou des têtes de bison ressemblant à la face humaine, et l'on a donné de cette confusion étrange des explications ingénieuses, mais erronées (2). En

(1) Expression du Bernin.
(2) Cf. mon article : *Les masques quaternaires*. L'Anthropologie, 1914.

réalité, ces ressemblances entre les traits humains et animaux sont le plus souvent involontaires, et proviennent de l'inexpérience de l'ouvrier à différencier les traits de l'homme et de l'animal. De quoi se compose une tête, qu'elle soit humaine ou animale? des mêmes éléments, front, nez, bouche, yeux ; le primitif, qui réduit tout à un certain nombre de schémas, n'est pas encore suffisamment habile pour rendre les nuances qui distinguent l'œil de l'homme de celui de l'animal, la bouche humaine du mufle bestial. Un point ou un cercle, voilà l'œil ; un trait horizontal, la bouche ; un trait vertical ou un triangle, le nez ; et ces éléments simplifiés s'appliquent indifféremment à n'importe quel être vivant. Il y a donc indétermination technique, aboutissant à une indétermination des sujets. Elle cesse toutefois peu à peu ; bientôt l'homme et l'animal ne risquent plus de confondre leurs traits, et les grossières idoles béotiennes, les maquettes « à bec d'oiseau » deviennent humaines. Mais il arrive de nouveau un moment, dans la troisième phase, où les traits de l'homme se rapprochent de ceux de l'animal. Déjà Simonide d'Amorgos expliquait les types des femmes par une prétendue généalogie animale, l'une descendant du porc, l'autre du singe, une troisième de l'abeille. Au IVe siècle grec ces analogies s'efforcent de devenir scientifiques, et la physiognomonie se développe ; on étudie les rapports qui peuvent exister entre la tête humaine et celle de l'animal, et l'on en revient comme jadis à confondre parfois les deux types, à prêter à l'homme des éléments animaux. Le trait dominant de la figure d'Alexandre était le caractère léonin du visage, qu'ac-

centuait l'arrangement de la chevelure redressée sur le front comme une crinière; les Gaulois hellénistiques, que les anciens comparaient aux Satyres, ont parfois un air de bestialité, très accusé dans la petite tête trouvée récemment à Délos. Si les Satyres bestiaux avaient été humanisés par l'art classique, on voit renaître à l'époque hellénistique la tendance archaïque qui leur donne des traits repoussants et les rabaisse à l'animalité d'où ils étaient sortis. En résumé, hommes et animaux confondent de nouveau leurs traits, mais cette fois consciemment. Ainsi, l'*art des époques de maturité*, en pleine possession de ses moyens, *ressemble*, mais pour de tout autres causes, à l'*art du commencement*.

C'est là un principe d'une portée générale, dont il serait facile de donner de nombreux exemples encore. L'artiste novice n'est pas capable d'avoir une vue synthétique de son modèle, mais s'attarde à la minutie des détails, et les sculpteurs des Corés du VIe siècle grec témoignent de cette importance énorme donnée aux détails au détriment de l'ensemble. Puis, l'imagier du Ve siècle s'élève à une conception plus sobre et plus compréhensive de l'œuvre d'art. Mais quand, après des siècles de labeur, la virtuosité parfaite des hellénistiques a remplacé l'inexpérience des vieux tailleurs d'images, on voit reparaître ce goût immodéré pour le détail, amené souvent par les exagérations du réalisme, et l'attention de l'artiste, comme celle du spectateur, est attirée de nouveau par les minuties. Le sculpteur de Pergame cisèle avec amour les chaussures des dieux, les broderies des draperies, les franges. C'est là un exemple entre beaucoup

d'autres de cette réapparition de tendances très anciennes dans l'art de la maturité (1).

*
* *

Inconscience, conscience, retour à l'inconscience, indétermination des types et des techniques, différenciation, puis retour à l'indétermination, tels sont, parmi beaucoup d'autres passés sous silence, quelques-uns des principes qu'on peut relever dans l'histoire des formes plastiques (2). Et l'on voit déjà s'ébaucher le mouvement rythmique qui va régir toute l'évolution d'un art donné, et que le présent livre veut mettre en lumière.

(1) Cf. *Études d'archéologie et d'art*, 1914, p. 54 sq.

(2) Cf. encore mes articles : *L'erreur et l'illusion, sources de nouveaux thèmes artistiques*. Genève, 1913 ; *Simultanéité et succession* Revue d'ethnographie et de sociologie, 1913, p. 330 sq ; *Comment vivent et meurent les types artistiques*, ibid., 1914, p. 34 sq ; *Quelques conventions primitives de l'art grec*. Revue des études grecques, 1913, p. 1 sq ; *Art et réalité*, dans la revue russe Sophia, Moscou, 1914 ; *Questions de méthode archéologique*. L'Homme préhistorique, 1914 ; *Études d'archéologie et d'art*, Genève, 1914, etc....

VI

Les rythmes.

Elevons-nous d'un degré encore dans la synthèse, et, après avoir recherché, indépendamment les uns des autres, quelques-uns des principes qui dirigent la marche de l'art, cherchons un *principe plus général qui les englobe tous*, et s'applique à l'ensemble de l'évolution artistique.

Celle-ci se déroule partout suivant un *rythme semblable*, et dans chaque art, passe par *plusieurs phases analogues dont l'ordre de succession est constant*. Ce n'est pas là une idée nouvelle; depuis l'antiquité jusqu'à nos jours, maints savants ont prétendu que l'humanité ne fait que tourner dans un même cercle, et que « la répétition éternelle des mêmes choses est la loi la plus solide de l'histoire (1) » ; maints savants aussi ont combattu cette assertion et ont refusé d'admettre ces prétendues lois de développement des

(1) Le Bon, *Lois psychologiques de l'évolution des peuples*.

beaux-arts, qui les assujettiraient à se répéter indéfiniment. « Il n'y a point d'évolutions parallèles, dit Xénopol, l'évolution de la même forme ne se répète jamais dans le temps d'une façon identique. Chaque évolution est une forme unique et caractéristique. Une généralisation des développements de la même forme de pensée, tels qu'ils se manifestent chez les différents peuples, ne peut être obtenue qu'au prix du sacrifice des caractères qui les distinguent, et qui en font des unités historiques distinctes. » Mais défenseurs et adversaires de cette thèse sont trop intransigeants. Il faut certes tenir compte des différences, et nul ne prétend à une répétition identique des mêmes formes d'art. Il n'en est pas moins vrai qu'au-dessus des divergences inévitables qui tiennent à des causes variées, à la personnalité de l'artiste, au milieu dans lequel il vit, à sa race, il y a de fortes ressemblances, qui ne peuvent s'expliquer autrement que par les lois psychologiques de l'esprit humain, se répétant le même dans les mêmes circonstances et suivant la même marche progressive. L'étude sommaire des arts européens, des temps les plus reculés jusqu'à nos jours, va le montrer : exemple d'autant meilleur que ces arts ont évolué dans les mêmes contrées, et qu'ils s'enchaînent sans lacune les uns aux autres. Mais ce rythme se retrouve ailleurs, et on pourrait le relever aussi bien dans les arts égyptien, chaldéen, chinois...

*
* *

Dans l'énorme succession de siècles qu'étudie l'archéologue, on peut distinguer *quatre périodes*, nette-

ment définies, qui partent d'un point initial semblable, celui des maladresses de l'inexpérience technique, pour aboutir, après les mêmes vicissitudes, à un point d'arrivée analogue, après lequel l'art, retombé à zéro, recommence sa marche ascendante.

C'est tout d'abord *l'art quaternaire paléolithique*, dont l'évolution, encore mal connue, ne peut être tracée que dans ses très grandes lignes, mais, autant qu'on peut en juger dès à présent, a suivi la même marche que l'art des autres périodes. Au fur et à mesure qu'on le connaît mieux, on voit qu'il a passé par les essais informes et grossiers qui sont aux débuts de toutes les manifestations artistiques, et qu'il s'est élevé peu à peu, par le lent travail des générations accumulées, à ce degré de perfection qui surprend à la vue des fresques d'Altamira. Mais cette brillante floraison cesse, et l'art barbare des néolithiques clôt la première de ces ères.

C'est dans le bassin oriental de la Méditerranée qu'on peut le mieux examiner le développement suivant. Du néolithique crétois sort la *civilisation minoenne*, et l'horrible figurine de terre cuite trouvée dans les substructions de Phaestos est l'ancêtre de la gracieuse prêtresse d'Haghia Triada, protégeant ses regards contre l'éclat de la divinité, ou des agiles acrobates de Cnossos, qui appartiennent à l'apogée de l'art égéen. Mais cette civilisation, dont on peut suivre l'évolution ininterrompue, décline et s'affaisse définitivement vers l'an 1200 avant notre ère. Sa ruine est amenée, comme le sera celle de l'empire romain, non seulement par des invasions, mais par cette loi fatale qui veut qu'une période d'expansion

et de puissance ait un temps limité, par un ferment interne de dissolution, et les invasions des Doriens ne font que porter le dernier coup à un Etat dont la décadence artistique avait déjà commencé. Mieux que dans la période précédente, on peut voir ici une évolution complète, avec progrès, grandeur et décadence, et la civilisation s'élever d'un humble point de départ pour culminer, puis décliner vers la grossièreté de la fin qui ressemble tant à celle des débuts.

C'est maintenant le *moyen âge hellénique*, période de nuit artistique, comme après la civilisation du renne ou après la ruine romaine. L'art est retourné à la barbarie. A la place du décor souple et naturaliste des céramistes minoens, l'ouvrier trace sur les vases du Dipylon des silhouettes semblables à celles que peignaient les potiers néolithiques de l'Egypte, plus vieux de quelques milliers d'années. La liberté d'attitudes des acrobates d'ivoire ou de certaines statuettes de bronze minoennes est perdue, et ce sont de grossières statues, où l'on retrouve instinctivement les formes primitives semblables à celles de la planche et de la poutre. Et de nouveau, l'art va s'élancer en avant, à travers les siècles de la civilisation grecque, sortir peu à peu de la barbarie, de l'archaïsme, produire au ve et au ive siècle des chefs-d'œuvre, traverser l'époque hellénistique, léguer à Rome son héritage, et, après ce grand effort, s'acheminer vers la décadence, jusqu'au moment où les barbares renverseront un empire déjà croulant et un art dégénéré.

La troisième ère est terminée, et la quatrième période, celle de la *civilisation chrétienne*, va s'ouvrir. Dans les premiers siècles du haut moyen âge, la nuit

artistique, constatée plusieurs fois déjà, reparait. Si l'art industriel conserve le souvenir des traditions antérieures, comme ce fut le cas déjà lors de la transition du monde égéen au monde géométrique, le grand art a sombré dans le néant, et quand la plastique renait, elle produit des œuvres aussi rudimentaires qu'après la chute de l'empire égéen, œuvres « qu'on ne saurait comparer qu'à des essais enfantins ou aux bonshommes de pains d'épices des foires populaires (1). » Mais, comme l'art grec était sorti de l'enfance géométrique, ainsi l'art chrétien quitte les longs tâtonnements des ateliers primitifs pour aboutir aux formes originales des époques romane et gothique ; à leur tour, celles-ci cèdent la place à l'art de la Renaissance, qui nous amène, après des vicissitudes diverses, à l'art contemporain.

Ce sont là les quatre grandes périodes de l'histoire de l'art européen, que l'on peut comparer les unes aux autres, puisqu'elles ont été astreintes à suivre le même rythme évolutif. Je l'ai fait ailleurs, et, renvoyant à ces travaux pour plus de détails (2), je ne montrerai ici, pour illustrer la thèse, qu'un seul de ces rapprochements, entre l'*art grec et l'art chrétien*.

*
* *

L'art grec jusqu'à la fin du VI[e] siècle, et l'art chrétien jusqu'à la fin de l'époque romane, traversent tous deux une *période de formation*. Alors s'élaborent

(1) Michel, *Histoire de l'Art*.
(2) Cf. p. 8.

les types artistiques, qui ne sont pas encore différenciés les uns des autres, et se ramènent à quelques schémas uniformes ; alors se créent les techniques. L'artiste lutte contre la matière rebelle ; elle lui impose ses conventions, dont il ne saura se délivrer que peu à peu. *Etude technique*, voilà avant tout sa tâche, car il n'est pas encore assez avancé pour imposer à la matière un idéal bien défini, mais au contraire il se laisse inconsciemment guider par elle. A cette époque, il n'a pas encore de vues d'ensemble, mais il se complaît dans la minutie des détails, qu'il multiplie à plaisir, qu'il enjolive, et ce ne sera que plus tard qu'il s'acheminera, aux v[e] et XIII[e] siècles, vers un art plus simple, plus synthétique. On a dit de l'archaïsme grec ce qu'on peut dire de l'art roman : « La crainte des minuties, salutaire ailleurs, serait une erreur de jugement en présence de ces statues qui ne sont qu'un composé de détails minutieusement exécutés... (1). »

L'archéologue s'attachera donc avant tout à l'étude matérielle des formes artistiques, relèvera les conventions auxquelles elles sont soumises, la façon plus ou moins naïve de rendre les divers détails du corps humain ou de la draperie. Et il verra aussitôt que l'artiste qui a sculpté au porche des cathédrales romanes les images de Dieu, de la Vierge et des Saints, ne procède pas autrement que son aïeul inconnu qui tailla pour les temples d'Apollon et d'Athéna les Kouroi et les Corés.

Les statues grecques et romanes sont *frontales*, et

(1) Lechat.

nulle inflexion ne vient encore assouplir la rigidité de leurs corps. Qu'est devenue la multiplicité des points de vue, qui remplace, dans l'art grec, à partir de Lysippe seulement, la *conception unifaciale* de la statue? Elle a disparu avec la connaissance du raccourci et de la perspective, et en même temps que la frontalité renaît dans les siècles romains, reparaît aussi cette vieille convention.

Qu'on étudie les *lois qui régissent le relief* dans la Grèce archaïque ; on les retrouve semblables dans l'art roman : horreur du vide, perspective par superposition des figures, perspective plongeante, manque de lien entre les personnages juxtaposés comme les pièces d'un jeu d'échecs, ignorance des proportions relatives qui donne souvent aux personnages du second plan une taille aussi élevée, souvent même plus forte qu'à ceux du premier plan, union dans un même corps des éléments de profil et de face, suivant le procédé universel à l'art primitif qui désire éviter le raccourci...

A placer à côté l'une de l'autre une tête romane et une tête du VIe siècle grec, on pourrait parfois hésiter et prendre l'œuvre chrétienne pour l'œuvre grecque et vice-versa. Tout est semblable : la *forme de la tête*, conservant souvent l'aspect triangulaire du schéma primitif; les *yeux*, qui sont énormes et exophtalmiques, c'est-à-dire saillants et à fleur de tête, compris entre des paupières minces découpées dans la peau du visage telles des boutonnières dans une étoffe ; le *nez* en pyramide ; la *bouche* aux lèvres pincées en arc de cercle et souriante du même sourire qui éclaire l'archaïsme grec; les *pommettes saillantes* ;

les *sourcils* peu marqués ; l'*oreille*, qui semble découpée dans une plaque de bois, et qui est, moins qu'une copie de la réalité, le rappel d'un organe dont la morphologie est inconnue. C'est ensuite la *coiffure*, dont il est difficile pour l'artiste commençant de rendre les cheveux souples et fins, et qui est traduite par quelques schémas conventionnels. Les boucles ondulées qui tombent trois par trois sur les épaules des jeunes femmes et des jeunes hommes du VI[e] siècle ne sont-elles pas portées par les Christs du XII[e] siècle, et les sculpteurs chrétiens et grecs ne disposent-ils pas les cheveux de la même façon en volutes, en spirales, en languettes stylisées ?

De la tête, descendons au corps. Dans l'art grec du VI[e] siècle, la longue série des Kouroi permet de suivre sans lacune les progrès que réalisèrent les artistes dans la représentation de la *musculature* humaine, et leur lutte incessante contre les difficultés techniques. Tout d'abord les fautes sont grossières. Les pectoraux sont trop haut, et cette poitrine, qui remonte sous les aisselles, est plate. Mais bientôt le dessin en devient plus exact, le sculpteur, sur cette surface primitivement lisse, marque la dépression verticale qui sépare les muscles, accuse leur bord inférieur, et gonfle la poitrine qui est dès lors capable de respirer. Le dos commence par être plat et sans aucun détail, puis s'incurve et prend un meilleur modelé. Ce sont des conventions bizarres pour rendre la rotule, les clavicules, les muscles de l'abdomen. Tout le VI[e] siècle se passe dans cette lente et laborieuse étude de la musculature. Mais, à mesure que la main du sculpteur s'affermit, que son œil s'exerce à scruter dans ses

moindres détails le corps de l'homme sans voiles, la transcription dans le marbre devient de plus en plus fidèle, et quand vient la fin du VIe siècle et les premières années du Ve, le tailleur d'images s'est dégagé de presque toutes ces conventions dans lesquelles on a souvent peine à démêler l'élément de vérité qui fut leur point de départ. Si, au Ve siècle, le sculpteur connaît le corps humain comme il connaît sa langue maternelle, c'est qu'il a derrière lui plusieurs générations d'artistes qui ont rendu possible l'éclosion de ses chefs-d'œuvre. Il est plus difficile de saisir les progrès de la musculature dans l'art du moyen âge, puisque le christianisme n'aime pas le nu et le dissimule sous le vêtement, sauf dans les Jugements derniers ou dans la scène de la Création. Mais on y relève aussi les mêmes conventions que dans l'art grec, qui toutefois s'observent, non seulement pendant le XIIe siècle, mais plus tard encore, jusqu'aux XIV-XVe siècles, et ne peuvent, comme en Grèce, servir de critérium chronologique.

On a maintes fois constaté les analogies que présentent entre elles les statues grecques et les statues romanes dans le rendu de la *draperie*, et le même parallélisme qu'on vient de relever dans l'évolution des formes du corps humain, on le retrouve en effet dans celle du vêtement.

Au VIe comme au XIIe siècle, la draperie n'est pas encore animée de sa vie propre. Le sculpteur ne sait comment l'indiquer de manière qu'elle conserve sa valeur sans cependant nuire au corps qu'elle recouvre ; il n'y a pas d'union intime, de coordination entre les deux éléments, et c'est tantôt l'un, tantôt l'autre qui

est avantagé; il y a même contradiction entre eux, et la direction et la disposition des plis s'opposent parfois aux gestes des personnages.

La draperie colle au corps des Corés et de certains Kouroi, comme s'il était nu. Elle est fréquente, cette *draperie transparente*, dans l'art roman, où les longues tuniques adhèrent aux cuisses indiscrètement, s'insinuent entre les jambes d'une façon tout irréelle, mais habituelle aux primitifs comme aux enfants, qui, ne voulant négliger aucun détail, et désirant faire voir le corps aussi bien que le vêtement, sont amenés à ce compromis, et montrent le corps à travers le vêtement.

Ailleurs, le vêtement forme une *chape rigide*, opaque, sous laquelle aucune forme du corps n'apparait, où aucune incision simulant les plis ne vient rompre la monotonie de la surface. Dans l'art grec, la statue dédiée par Nicandra à Délos est un exemple bien connu de ce procédé. Sur le grossier crucifix de Villars-les-Moines, dont la date oscille entre le IXe et le XIIe siècle, n'est-ce pas ainsi que sont vêtus la Vierge et le disciple aimé de Jésus, dont la tête, les bras et les pieds sortent d'une lourde carapace rectangulaire, sans trace de plis?

Bientôt, toutefois, le sculpteur commence à inciser les *plis*. Partout, dans les sculptures romanes, abondent ces cannelures droites et rigides, ces faisceaux de plis serrés et fins « dont les bords inférieurs, tuyautés et aplatis comme par un fer à repasser, s'étalent, se superposent entre les pieds (1). » On

(1) Michel, *Histoire de l'Art*.

notera que les historiens du moyen âge emploient, pour les décrire, les mêmes termes dont se servent les archéologues en étudiant les statues du VIe siècle grec. En effet, tous ces détails ne sont-ils pas rendus de la même façon, et ne retrouve-t-on pas, dans les draperies des Corés grecques, ces grands plis aplatis, festonnés ou en queue d'hirondelle, incisés ou en relief? Ainsi, les artistes romans retournent aux procédés des marbriers archaïques; leur inexpérience technique en est la cause, car depuis des siècles l'art ne sait plus rendre les belles et souples draperies; toute virtuosité a disparu, la décadence romaine ayant déjà ramené l'artiste aux conventions primitives.

* * *

Au sortir de ces deux périodes initiales, l'artiste s'est forgé, non seulement une technique semblable, mais encore un idéal tout pareil, qui sort logiquement des essais antérieurs. C'est devenu un lieu commun que de *rapprocher l'art gothique de celui du* V^{e} *siècle grec*. On a répété souvent que la sculpture gothique « est dans l'histoire de l'art chrétien ce que l'art grec du Ve siècle avant le Christ est dans l'histoire de l'art antique (1) », mais on ne l'a jamais prouvé par des exemples suffisamment nombreux, et on n'a jamais cherché à expliquer les causes de cette analogie.

Les vieilles conventions par lesquelles l'artiste s'efforçait de traduire les formes du corps humain comme

(1) Michel, *Histoire de l'Art*.

les multiples plis du vêtement lui semblent maintenant inexactes et naïves, et il va s'en affranchir. En même temps, son horizon s'élargit ; il ne regarde plus chaque partie séparément, indépendamment des autres, il s'élève du particulier au général, et de la vue limitée des détails à une vue d'ensemble, à une conception plus simple et plus sobre. *Rejet des anciennes conventions* de toutes sortes, en même temps que *tendance à la synthèse*, voilà, au point de vue technique, la marque caractéristique du ve siècle grec comme du XIIIe siècle gothique.

La *frontalité* cesse d'exercer sa contrainte, et le poids du corps ne repose plus uniformément sur les deux jambes. Ce principe nouveau est gros de conséquences pour l'histoire de l'art. Son application donne à la statue une tout autre allure ; le corps commence à s'émouvoir, les lignes perdent de leur fixité, s'animer, les hanches dessinent des courbes plus harmonieuses, bref, la pose du corps subit une infinité de variations inconnues jusqu'alors. A ces beaux corps d'adolescents du ve siècle, comparez les statues nues du XIIIe siècle, celle du portail Est du dôme de Bamberg : plus de rigidité, d'hiératisme ; le jeune homme, qui a la beauté idéale des éphèbes grecs, s'appuie sur la jambe gauche et fléchit la droite. En un mot, c'est l'étude du rythme qui commence de part et d'autre, et les mêmes formules apparaissent au ve et au XIIIe siècles, déterminées par la position de la jambe d'appui et de la jambe fléchie, par la direction des épaules et des hanches, qui désormais ne sont plus parallèles à la ligne du sol, mais obliques, et s'opposent les unes aux autres.

A mesure qu'on avance dans le ve siècle grec, on sent qu'un *esprit nouveau de simplicité* l'anime en même temps qu'un *don supérieur d'observation*. « Le beau n'est plus dans la complexité, il est dans la simplicité. Le génie grec proclame le grand principe de son esthétique, un des plus utiles enseignements qu'il ait laissés au monde. En architecture, en statuaire, en peinture, son but va être de produire le plus grand effet possible avec les moyens les plus simples et les plus sobres (1). » Et c'est aussi le trait caractéristique du XIIIe siècle, qui va s'efforcer « de simplifier, d'ordonner et d'unifier toutes choses (2). »

Après avoir constaté que l'artiste a su se débarrasser des entraves de l'archaïsme, il faut montrer, par l'étude de quelques détails, tels que la chevelure, l'œil, la bouche, la draperie, comment il a su exprimer ce goût nouveau de sobriété et ce rendu plus exact de la vie. On abandonne les *chevelures* savamment ordonnées qu'aimait le VIe siècle; on porte les cheveux courts ou noués de façon pratique, et la chevelure longue est désormais réservée aux dieux. Les progrès techniques sont énormes. A l'incision primitive succède le modelé; ce ne sont plus ces volutes gravées sur la surface du crâne, ces lignes quadrillées ou ondulées simulant les longues mèches, mais des boucles profondément creusées dans le marbre et le bronze. Sans doute tout schématisme ne disparaît pas immédiatement, mais, à la fin du ve siècle, les cheveux sont rendus avec une exactitude

(1) Pottier, *Catalogue des vases antiques*.
(2) Michel, *Histoire de l'Art*.

parfaite, et il n'y aura plus qu'à faire jouer dans leur masse les ombres et les lumières, les traiter avec les ressources de la peinture, ce qui sera l'œuvre du IVe siècle. Franchissons maintenant quelque 1.800 ans, et regardons les têtes des sculptures du XIIIe siècle. Elles ne portent plus les chevelures conventionnelles de l'époque romane, et c'est ici aussi un goût plus efficace de la simplicité qui triomphe. Qu'elle est simple, la chevelure du « Beau Dieu » d'Amiens, où aucun détail superflu ne vient distraire l'attention du visage empreint de majesté, et combien le modelé en est devenu plus naturel !

L'œil se réduit à des proportions normales : le globe n'est plus à fleur de tête, mais s'enfonce dans l'orbite ; les paupières se détachent du globe contre lequel elles étaient collées ; l'arcade sourcilière devient forte et charnue, et se rapproche de l'œil qui s'enfonce sous cet abri surplombant. Les *lèvres* ne sont plus une surface unie, à peine coupée d'un ou de deux sillons secs, mais elles sont modelées, leur contour s'infléchit plus naturellement, et elles s'entr'ouvrent pour faciliter le jeu de la respiration.

Regardons quelques têtes de *profil*. En Grèce, au profil fuyant, au nez proéminent des têtes du VIe siècle, s'était substitué progressivement, au début du Ve siècle, le « profil grec », d'une rectitude souvent exagérée, qui devint l'idéal de l'âge classique. N'est-il pas curieux de voir un processus analogue dans l'art chrétien? Après les têtes romanes au crâne souvent fuyant, voici les têtes du XIIIe siècle dont le profil est presque vertical, dont le nez continue directement le plan du front. On peut dire d'elles ce que disait

M. Heuzey d'une tête chaldéenne qui le frappait par sa ressemblance extraordinaire avec les têtes grecques : « Sans aucun doute, l'art en est arrivé de lui-même, par une série d'atténuations progressives, à cette conception presque idéale du profil humain. » A contempler le beau visage calme et grave du Christ d'Amiens, on croirait avoir devant les yeux quelque dieu du ve siècle. Les êtres d'essence supérieure seuls participent à cet idéalisme. Sur une coupe d'Euphronios, Héraklès étouffe Antée dans ses bras robustes; les deux têtes sont serrées l'une contre l'autre, et ce rapprochement accentue la divergence entre le pur profil du héros et le profil tourmenté du géant... Mais, de même, dans la fresque de Giotto où Judas donne au Christ le baiser de trahison, l'artiste, pour rendre saisissante l'opposition entre la tristesse digne du maître et la bassesse de son disciple, a donné au premier l'idéal profil hellénique et au second un nez busqué, des yeux enfoncés, un menton saillant (1).

Que devient le problème de la *draperie?* Les marbriers vont-ils continuer à sculpter ces grands plis raides et serrés? Non, les draperies minutieuses et compassées vont disparaître sous l'influence de la simplicité nouvelle et des progrès techniques. Auparavant, la draperie était souvent considérée comme une heureuse chance qui permettait d'esquiver le plus difficile de la tâche, le modelé du corps humain dissimulé sous ce voile. Maintenant on s'attaque avec une hardiesse croissante au triple problème posé par l'étude du vêtement : rendre les plis avec vérité,

(1) Sur le réalisme des types inférieurs, p. 111.

montrer en même temps le corps qu'ils recouvrent, et faire valoir le contraste réciproque entre la draperie et le corps. Il a fallu de longues études pour arriver à détacher le vêtement du corps et lui donner un commencement de vie véritable; il formait jadis une gaine rigide, plus ou moins adhérente à la peau, plus ou moins plissée; tout change maintenant, l'étoffe a l'épaisseur qui lui convient, elle se renfle, tient de la place, on sent qu'il y a du vide entre ses plis. Ceux-ci n'égratignent plus la surface du marbre, mais ils se creusent de plus en plus profondément. En même temps, ils se simplifient. On dédaigne les plissements minutieux, les enroulements capricieux de volutes irréelles. La draperie cherche à s'adapter harmonieusement au corps, à en suivre les inflexions, les mouvements, à contribuer à son action.



De cette étude sommaire des progrès matériels dans le rendu des détails, on a pu déduire déjà que non seulement la technique plus libre inspire des formes semblables, mais encore que *l'idéal* poursuivi par l'artiste est le même. Il faut donc tâcher maintenant de saisir la note dominante de l'art aux ve et xiiie siècles. Il ne s'applique pas à reproduire intégralement la nature, mais, de son observation plus précise que jadis, il dégage un idéal. Il sait rendre avec exactitude les muscles du corps humain, les plis de la draperie, mais il les traite sobrement, sans se laisser attarder par la minutie des détails inutiles. Il n'ignore pas les sujets réalistes, mais il ne les reproduit pas pour eux-mêmes : ils ne sont qu'un moyen

pour un but plus élevé. Du particulier, il veut s'élever au général, créer des *abstractions*, des *types*, qui ne soient pas seulement d'un temps, mais valables pour toujours. *Éliminant l'accidentel, l'individuel*, il ne retient que ce qui dans la nature et dans l'homme est universel, aussi bien en plastique qu'en littérature. Les visages vont-ils trahir la joie, la douleur, y lira-t-on toutes les *passions* qui agitent le cœur de l'homme ? Non, le sourire conventionnel des VIe et XIIe siècles a disparu, et une expression grave se répand sur les visages. Alors même que le corps est engagé dans un rude effort, le visage ne s'émeut pas et les bouillonnements internes ne viennent pas troubler cette surface calme et sereine. Seuls, l'attitude et le geste sont significatifs : le Discobole de Myron lance violemment le disque, et tout son corps est contracté, mais sa tête reste inerte. Tel est cet idéal « fait de puissance musculaire et de sérénité morale », que l'on a eu tort de reconnaître dans l'art grec tout entier, qui n'existe qu'au Ve siècle seulement, et qui atteint son expression la plus achevée dans les marbres du Parthénon. Mais les types du XIIIe siècle sont tout aussi impassibles que ceux de la Grèce. Pour eux, la douleur, la passion n'existent pas. A Notre-Dame de Paris, saint Étienne subit le martyre avec tranquillité ; « l'admirable Passion de Bourges égale la sérénité de l'art grec. On dirait les métopes mutilées d'un temple (1) », et la Vierge, au pied de la croix, supporte cette terrible épreuve sans faiblir. Aucun sentiment de tendresse ne se peint sur les

(1) Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen âge.*

visages. La Vierge est une reine austère, et l'Enfant-Jésus, sur ses genoux, un jeune roi qui bénit ; telle est aussi, au ve siècle grec, la vieille déesse courotrophe, ou, sur les stèles attiques, la mère et son enfant, dont le réalisme naissant du ive siècle adoucira la gravité.

Au ve siècle, point de *laideur*. Non pas qu'on ne sache la rendre, le cas échéant, mais parce qu'on évite de parti-pris tout ce qui peut troubler l'harmonie du visage ou du corps. Au contraire, les types horribles de jadis s'adoucissent ; le visage grimaçant de la Gorgone devient un beau masque de femme dans la Méduse Rondanini, et les Silènes, les Centaures, perdent de leur bestialité outrée. Pour le chrétien, la laideur est sacrée, et la beauté est un piège, une invention du démon. Mais l'artiste ne se soucie point que son idéal soit en désaccord avec le dogme. Tous les visages sont beaux ; s'il n'y a point de douleur, il n'y a point de difformité, et la laideur, comme au ve siècle, est une tare réservée aux êtres inférieurs.

Veut-on caractériser l'individu, s'efforce-t-on de prétendre à la ressemblance ? On néglige le *portrait* ; non pas qu'on soit incapable de saisir les traits distinctifs du modèle, mais par principe : l'artiste, fidèle aux tendances de son époque, recherche le caractère général jusque dans les types individuels. On ne sait pas mieux rendre les divers âges de la vie. L'*enfant* est toujours un adulte en miniature aux formes trop développées, le *vieillard* a un corps et des traits juvéniles. L'idéal, c'est l'éphèbe, dans la force de ses vingt ans, au corps harmonieusement développé par

les exercices de la palestre, aux traits réguliers que ne vient contrarier aucun détail accidentel d'âge ou de personnalité, à l'expression calme, indifférente même, et tous les types, même celui de la *femme*, tendent à se conformer à ce modèle. L'idéalisme du XIII[e] siècle, qui ignore aussi le charme des corps potelés des enfants, la grâce voluptueuse de la femme, ramène, comme l'art grec, ses modèles à un âge moyen. Les apôtres, les prophètes, les patriarches, peuvent porter une barbe qui les rend vénérables et dénote leur âge avancé, mais les traits de leurs visages ne sont point sillonnés de rides, leur attitude est encore ferme, et ils n'ont point subi les atteintes de la vieillesse. Les pierres tombales ont recouvert les vieux aussi bien que les jeunes, mais, à voir les effigies, on dirait qu'ils sont tous morts dans la fleur de l'âge.

Tous ces traits, jeunesse éternelle, beauté idéale, absence de joie et de tristesse, sont réunis dans les monuments de la *sculpture funéraire*. Sur les stèles du V[e] siècle, le mort n'est point tel qu'il est en réalité dans le tombeau, mais tel qu'il était de son vivant. Nulle tristesse sur son visage, mais une sérénité parfaite, celle des marbres du Parthénon; nulle laideur, mais une beauté inaltérable; point de portraits, mais les traits idéaux des dieux; point de vieillesse, mais une éternelle jeunesse. En quoi cette conception diffère-t-elle de celle du XIII[e] siècle? Les gisants sont couchés mains jointes sur leur tombeau : attendent-ils dans le sommeil ou la mort glacée le jour de la résurrection? Non, leurs yeux sont ouverts, ils sont donc vivants. Leurs visages ne trahissent pas

leur âge, mais sont jeunes ; « ils pouvaient, dans leur vie terrestre, avoir été laids, difformes, maintenant ils ont abandonné ce vêtement de misère, et sont beaux d'une beauté qui n'a plus rien d'individuel... Sut-on mieux dire, depuis les Grecs et leurs délicieuses stèles funéraires, que la mort embellit tout ce qu'elle touche? Comme un grand artiste, elle fait disparaître tout ce qui choque, tout ce qui nuit à l'unité ; elle nous montre celui qui n'est plus tel qu'il voulut être, tel qu'il fut parfois, tel qu'il eût été souvent si les misères de la vie ne l'en eussent pas empêché. La mort apparaît donc dans les belles œuvres du moyen âge, avec une sérénité, une noblesse qui ne sont déjà plus de ce monde (1). »

Bannissant tout détail accidentel, l'art élimine de ses compositions le *paysage*, n'indique le lieu où se passe l'action que par quelque maigre arbuste schématisé.

Il ignore la *peinture d'histoire*, qui commémore des événements particuliers. Mais l'événement historique transparaît sous une autre forme. Le patriotisme des Grecs vibrait au souvenir des luttes qui avaient repoussé le Barbare ; il voulait immortaliser ces victoires qui étaient dues à la protection des dieux. Dans les frontons, sur les métopes et les frises des temples, Thésée et Héraklès combattent les monstres, les Lapithes terrassent les Centaures, les Grecs sont vainqueurs des Troyens et des Amazones. Sans doute, ces légendes plaisaient par elles-mêmes, mais leur vogue ne peut s'expliquer que parce qu'elles ont un

(1) Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen âge.*

sens plus profond, symbolique. Ces héros et ces dieux, ce sont les Grecs qui ont vaincu à Marathon, à Platées, à Mycale. Les Géants, les Centaures, les Amazones, ce sont les Barbares qui ont été repoussés de l'Hellade... Dans la cathédrale du XIIIe siècle, on chercherait vainement aussi des chapitres d'histoire. Clovis, Charlemagne, Roland, Godefroy de Bouillon, ont leur place marquée, non parce qu'ils furent de grands politiques ou de valeureux guerriers, mais parce qu'ils commémorent trois étapes du christianisme, parce qu'ils symbolisent quelques grandes victoires de l'Église chrétienne, parce qu'ils sont les « champions de Jésus-Christ », centre vers lequel converge toute l'iconographie de la cathédrale. Ce sont les Thésée, les Héraklès, les Lapithes du moyen âge. D'un côté, les victoires de la foi chrétienne sur les infidèles, de l'autre celle du patriotisme grec sur les barbares, grâce aux secours des dieux. L'art est *symbolique*, et derrière le fait légendaire, le spectateur percevait un *enseignement de foi et de patriotisme*. Sur les temples grecs, il voyait ses ancêtres héroïsés qui lui racontaient leurs exploits et lui rappelaient le vieux chant de Tyrtée : « Combattons avec courage pour cette terre, notre sol, et mourons pour nos enfants... » Ces frontons du Parthénon, où Athéna naissait de la tête de Zeus et disputait l'Attique à Poseidon, lui enseignaient les grands dogmes, en même temps qu'ils le rendaient fier de cette Attique pour laquelle avaient combattu ses dieux. Et la frise des Panathénées était l'exaltation de toute la cité athénienne. En Grèce, dit Boutmy, la sculpture a été « un enseignement théologique..., une véritable

bible légendaire, comme les façades des cathédrales gothiques étaient une encyclopédie des notions du temps. » La cathédrale du XIII[e] siècle est en effet un livre de pierre, et tout son décor n'a qu'un but sous sa diversité : enseigner la foi.

Inversement, le temple et la cathédrale ne pouvaient enseigner la foi et le patriotisme que si ces qualités se trouvaient déjà dans les cœurs des fidèles, puisque l'art n'est que l'image de la société qui l'a créé. Le V[e] et le XIII[e] siècles sont *profondément religieux*, et pour eux, l'art n'est qu'une forme du culte. Les particuliers ne rivalisent pas encore de luxe et ne soumettent pas encore l'art à leurs caprices personnels, mais tout converge vers le temple ou l'église, et vers la tombe, forme d'une religion spéciale, celle des morts. Voilà le but unique de l'art et il faut attendre le IV[e] et le XIV[e] siècles pour voir des tendances nouvelles l'orienter vers d'autres directions.

Cette foi naïve et profonde explique le *caractère universel et anonyme de l'art* à ces deux époques. Le temple et la cathédrale ne sont pas construits par la volonté arbitraire d'un seul homme, ils sont l'expression de la foi populaire, l'œuvre collective de tous les citoyens. Après la victoire, il fallait remercier les dieux ; après les désastres de l'invasion perse, il fallait relever les monuments détruits, et tout le peuple athénien désirait ardemment se consacrer à cette œuvre nationale. Les monuments s'élèvent, exécution d'un vaste programme, issu du cœur de tout un peuple. Chacun coopère à cette œuvre immense; une activité débordante règne partout sur l'Acropole de Périclès. Et l'on se représente volontiers

le peuple d'Athènes prenant part aux travaux, en chantant l'hymne à « Pallas redoutable, dévastatrice des cités », organisé comme ces confréries populaires du moyen-âge pour l'érection des grands édifices religieux. Car la cathédrale du XIIIe siècle est aussi le produit d'un peuple tout entier qui unit ses efforts dans une œuvre commune, et les termes par lesquels Florence, en 1298, commande son église à Arnolfo di Cambio sont significatifs : elle doit être l'expression d' « un cœur qui est devenu très grand, parce que composé de l'âme des citoyens unis en un seul vouloir ». Aussi l'artiste s'efface devant la communauté, et sa personnalité ne se détache pas aussi vigoureusement sur l'ensemble que plus tard, à une époque où l'individualisme aura triomphé. Sans doute, il y a des maîtres illustres, mais ils ne s'absorbent pas uniquement dans leur art, comme le feront leurs collègues de l'époque des diadoques ou du XVe siècle; ils ne s'attachent pas à la fortune d'un roi ou d'un prince; au contraire, ils prennent part à la vie politique dans la même mesure que les autres citoyens.

Est-il besoin de plus d'exemples pour prouver cette parfaite identité de l'esprit qui anime l'art du Ve siècle grec et celui du XIIIe siècle chrétien? Tous deux sont rationnalistes, spéculatifs, idéologues; ils s'adressent uniquement à *l'intelligence*, alors que ceux du IVe comme du XIVe siècle vont s'adresser à la *sensibilité*.

*
* *

Au IVe siècle avant notre ère, comme au XIVe siècle

après, l'art commence à évoluer vers le réalisme qui donnera sa pleine mesure à l'époque hellénistique et au XVe siècle ; à vouloir caractériser brièvement ces deux périodes, on peut dire que ce sont des *époques de transition.*

Ce n'est pas que les sujets aient changé. On continue à élever des temples qui racontent les mêmes légendes que jadis, chères au peuple grec : on construit des cathédrales. Mais l'esprit qui préside à l'exécution de ces monuments diffère ; l'idéalisme commence à fléchir, l'art descend des hauteurs sereines pour se *rapprocher de l'humanité.*

On peut constater cette *lente conquête au réalisme* aussi bien dans les procédés techniques que dans les créations artistiques ; avant donc de caractériser la tendance générale de ces époques, on veut examiner, comme on l'a fait pour les Ve et XIIIe siècles, les progrès accomplis dans les attitudes et la draperie.

Rompant avec la vieille loi de frontalité, l'artiste du Ve siècle avait su créer des rythmes nouveaux, en fléchissant une jambe, en faisant saillir la hanche du côté de la jambe d'appui ; toutes les variétés que pouvait présenter cette simple attitude du corps debout, il les avait essayées, et, pour introduire quelque changement dans ce rythme devenu classique, son successeur du IVe siècle devait s'ingénier à trouver un élément qui pût lui fournir des ressources nouvelles. Le *support* qui soutient la statue lui vient en aide. L'Apollon Sauroctone, le Satyre au repos, s'appuient nonchalamment contre un tronc d'arbre, et c'est maintenant un jeu de lignes infiniment souples qui s'introduit dans la silhouette. L'art

va dès lors multiplier ces attitudes indolentes, même dans les corps qui ne sont point appuyés, et ce rythme ne trouve un accueil aussi favorable que parce qu'il est en accord avec les sentiments nouveaux de grâce et de délicatesse qui pénètrent tout l'art du IVe siècle. Au XIVe siècle, de même, le hanchement devient une formule générale; les corps se ploient, ondulent avec grâce; bientôt l'exagération accentue la courbe extérieure, et ce ne sont pas seulement les Madones qui s'infléchissent sous leur fardeau divin, mais les autres personnages indistinctement. On aurait tort d'attribuer l'invention de ce rythme nouveau aux ivoiriers qui auraient suivi la cambrure de la dent d'éléphant qu'ils travaillaient, et il faut plutôt admettre avec M. Berteaux, qui rappelle avec beaucoup d'à-propos le souvenir des œuvres du IVe siècle grec, que « ce phénomène analogue d'assouplissement et d'alanguissement est peut-être une étape nécessaire dans le développement spontané d'une sculpture. »

La *draperie* s'assouplit, tend à devenir pittoresque, à imiter plus exactement les mille petits détails que présente une étoffe véritable, et à perdre en même temps cette sobriété de facture qu'elle avait auparavant; elle va devenir expressive comme les visages. Au Ve siècle, elle s'adaptait déjà au caractère moral du personnage, mais comme l'âme de celui-ci était calme, sereine, elle avait aussi un aspect grave et austère. Maintenant que les visages vont peindre les passions, elle va s'efforcer de contribuer à leur expression. Dans les statuettes de Tanagra, « ce costume unique, sous le pouce de l'ouvrier, passe

par les plus diverses et les plus délicates significations, correspondant aux attitudes, aux gestes, aux airs de tête, à l'être intérieur du personnage. Tel himation est d'une ampleur et d'une gravité matronale, et tel autre prend la chasteté d'une virginale mousseline, d'un voile d'innocence (1). »

Au XIVe siècle aussi, une observation plus réaliste, une conception plus picturale, qui se dégageait nettement, comme au IVe siècle, de l'idéalisme du XIIIe, devait nécessairement amener aux mêmes résultats. C'est, comme en Grèce, une tendance bien marquée à rompre l'uniformité des grands plis droits de jadis, au moyen de plis transversaux, obliques, dirigés en tous sens, dont l'ingéniosité de la disposition semble être trop souvent l'objet même des recherches de l'artiste. Sur le corps, ils sont disposés en croissants transversaux ; on aime le contraste entre les petits plis collés sur le buste et les légers sillons creusés sur la jambe ; ce sont partout des sinuosités molles et compliquées, des plis qui se cassent, s'emmêlent. En même temps, le caractère de sécheresse et de dureté qui était encore sensible dans les sculptures du XIIIe comme dans celles du Ve, cette raideur un peu métallique, se perd ; le modelé s'adoucit, car les ressources de la peinture commencent à être mises à contribution par les sculpteurs. Ainsi, une fois de plus, l'évolution s'est faite de part et d'autre dans le sens du naturalisme. L'ampleur des plis, leur modelé souple et puissant, les sillons profonds, où les lumières et les ombres jouent sans aucune dureté, qu'on admire

(1) Lechat, *Tanagra*.

dans les statues du portail de la Chartreuse de Champmol ou dans celles du Puits des Prophètes, sont des qualités que présentent aussi les statues grecques du IVe siècle : Mausole, l'Hermès d'Olympie, la Coré de Vienne...

*
* *

Laissons maintenant de côté l'étude technique des formes et efforçons-nous de saisir le trait dominant de l'art. Ce que nous voyons partout, confirmation de ce qu'indiquait déjà la draperie, c'est la poussée, sourde encore, mais efficace quand même, du réalisme sous toutes ses formes.

« Le IVe siècle a laïcisé les créations religieuses du Ve », a-t-on dit (1). En effet, l'idéal religieux est moins élevé, et de jour en jour *les types divins se rapprochent de l'humanité*. Aphrodite n'est plus la déesse chaste du Ve siècle, elle devient une femme dans laquelle on exalte le charme voluptueux de la beauté ; Apollon est un jeune garçon qui taquine un lézard ; Artémis, une jeune fille qui ajuste son manteau sur son épaule. Mais, en même temps que les dieux deviennent de simples mortels, *les hommes* vont à leur rencontre et *se haussent à leur niveau*. La touchante humilité des Grecs du Ve siècle n'existe plus ; Apelles est le premier peintre qui représente les hommes comme des dieux ; on divinise le Macédonien sous les formes les plus différentes, et les statues honorifiques se multiplient. Ce double phénomène,

(1) Pottier.

qui rabaisse les dieux et élève les mortels, se produit aussi dans l'art du XIVe siècle. Si la Vierge s'humanise, devient une femme, une tendre mère, d'autre part, l'orgueil royal grandit. Alors que dans la cathédrale du XIIIe siècle, rois, barons, évêques, n'apparaissent que rarement, et seulement en tant que donateurs, dans des attitudes humbles et des tailles modestes, voici qu'en 1375 on représente à la cathédrale d'Amiens, Charles V, le dauphin Charles VI, le duc d'Orléans et le cardinal La Grange, à côté de la Vierge et de saint Jean-Baptiste, et en d'aussi grandes dimensions qu'eux. « Tant de familiarité eût sans doute paru choquante à un saint Louis, mais, en 1375, nous sommes aux confins du vrai moyen âge (1) ».

Sur les visages, les passions de l'âme, jadis réfrénées, vont se trahir, et la *recherche de l'expression* prend une grande importance, déterminée en Grèce par l'influence du théâtre d'Euripide, au moyen âge, par celle des mystères. Scopas inaugure la sculpture *pathétique*, et Praxitèle la sculpture *sentimentale*. Aucun visage ne reste maintenant indifférent : passions douloureuses, mélancolie douce, bonté attristée, ce sont là les sentiments qui se lisent sur les visages sculptés par les grands artistes psychologues du IVe siècle. Il semble qu'au sortir de la sérénité du Ve, une vague tristesse passe sur l'art grec, encore légère, faite de demi-teintes, car l'art hellénistique n'est pas encore là avec ses exagérations qui feront hurler de douleur les géants et le Laocoon. Cette même exaltation de la sensibilité apparait au XIVe siècle, et la

(1) Mâle, *L'Art religieux du* XIIIe *siècle.*

Passion du Sauveur devient le principal sujet des méditations chrétiennes. Un art nouveau naît « qui ne demande point aux formes plastiques d'être pures ni même d'être vraies, pourvu qu'elles crient aux yeux le langage de la passion » (1). Le Christ ressemble maintenant aux héros qui souffrent dans les frontons de Tégée, et l'on commence à pressentir les Vierges douloureuses qui se multiplieront au XVe siècle. Toutefois, ici encore, l'art n'a pas atteint le paroxysme de passion auquel il parviendra plus tard ; l'idéalisme du XIIIe siècle ne pouvait se transformer brusquement en réalisme exagéré, et le XIVe, comme le IVe, tout passionnés qu'ils soient, ne laissent pas encore libre cours à leur sensibilité.

Mais des sentiments plus doux se font jour, et si l'Eiréné de Képhisodote regarde avec une *tendresse* maternelle l'enfant Ploutos qu'elle tient dans ses bras, Marie n'est plus qu'une tendre mère qui regarde son poupon avec amour, lui donne le sein, et, perdant tout respect pour son dieu, dans lequel elle ne voit plus que le produit de sa chair, l'embrasse et le presse contre sa joue. Si Eros, dès le IVe siècle, n'est plus, dans les statuettes de Tanagra, qu'un enfant folâtre et malicieux, Jésus devient un bambin tout semblable à ceux des hommes, soumis aux mêmes caprices. Praxitèle est le sculpteur de la séduction féminine, et les coroplastes de Tanagra, ses humbles disciples, ont empreint toutes leurs œuvres d'une *grâce* délicieuse, qui n'est cependant pas tombée encore dans la mièvrerie et l'affectation de l'époque

(1) Michel, *Histoire de l'art*.

hellénistique, mais est encore tempérée de noblesse par les derniers reflets de l'idéalisme mourant. De même, au XIVe siècle, la simplicité noble du XIIIe se mue petit à petit en une « grâce où l'on sent encore la gravité de l'art du siècle précédent, une grâce un peu trop dépourvue d'imagination créatrice dans les grands sujets, mais infiniment aimable dans les moindres, et qui a produit des œuvres d'une délicatesse et d'un charme parfaits » (1).

C'est encore au IVe et au XIVe siècles que se développe une forme d'art négligée jadis, le *portrait*, qui tend à devenir de plus en plus ressemblant, et dont les progrès furent favorisés dans l'antiquité grecque et dans l'art chrétien par la même cause, par le moulage d'après nature, attribué en Grèce à Lysistratos, et usité au moyen âge dès la fin du XIIIe siècle.

* *

Si l'art néglige maintenant le caractère général et commence à rechercher le caractère particulier, c'est que, dans la société, *chaque individu cherche à se libérer des entraves de la collectivité*. Au IVe siècle, *l'artiste s'émancipe*. Il n'a plus uniquement à cœur la grandeur de sa cité, la gloire de ses dieux, il n'unit plus modestement ses efforts à ceux de tous les citoyens pour poursuivre un idéal commun ; il devient indépendant ; il n'obéit plus qu'à lui-même et se préoccupe davantage de faire œuvre personnelle que de suivre la tradition. Il n'a plus la foi noble et robuste de ses ancêtres, il ne se croit plus appelé à une mission, et

(1) *Gazette des Beaux-Arts*, 1905, II, p. 470.

il cesse de chercher uniquement ses aspirations dans la vie nationale, patriotique et religieuse. Avant les dieux, c'est l'homme qui l'intéresse, non seulement l'homme héroïque ou l'athlète victorieux, mais l'homme tout simple, qui n'a accompli aucune action d'éclat, qui n'a d'autre mérite que de vivre, et il le prend parmi les plus basses classes de la société. L'art qui s'humanise de la sorte, tend à quitter le service exclusif des dieux pour se consacrer à celui des puissants de ce monde : Lysippe, Apelles, Pyrgotèle, sont les premiers types *d'artistes de cour* connus. Si l'État n'entreprend plus la construction de vastes ensembles où se révèle l'âme de tout un peuple, en revanche le luxe des particuliers grandit : les offrandes officielles abondent, les monuments choragiques témoignent de l'orgueil du vainqueur, le tombeau devient de plus en plus somptueux, et ce n'est pas au ve siècle qu'on eut élevé à la gloire d'un seul homme le Mausolée d'Halicarnasse, « tombeau immense tel que jamais mort n'en eut de plus splendide » (1). Enfin, les différences d'écoles tendent à s'effacer, et l'art s'achemine vers ce caractère *international* qui sera la marque distinctive de l'époque hellénistique.

Il n'en est pas autrement au XIVe siècle. Le magnifique élan de foi collectif qui avait créé la cathédrale au XIIIe siècle s'éteint, et le côté privé de l'art se développe, témoignant de la piété des confréries, des particuliers, des rois, et souvent aussi de leur orgueil. Le rôle des artistes grandit ; comme en Grèce,

(1) Lucien, *Dialogues des Morts.*

ils passent aux gages des rois, des seigneurs : en 1304 on voit paraître dans les documents le titre de « peintre du roi de France », en 1317, il y a un « peintre de la reine »; enfin, cet art nouveau du XIVe siècle, pas plus que celui du IVe, n'est parqué dans des écoles strictement définies ; ce qui frappe au contraire, c'est la facilité avec laquelle les artistes voyagent, et « on peut dire qu'au XIVe siècle, l'art, à le prendre dans ses direction et inspiration maîtresses, eut un caractère international » (1).

Ce furent des *causes* analogues qui, dans l'antiquité et au moyen âge, amenèrent cette orientation nouvelle de l'art vers le réalisme et l'individualisme, dont les principales sont la décadence de l'esprit religieux et patriotique, et les progrès sociaux et intellectuels.



Toutes les tendances qu'on vient de constater aux IVe et XIVe siècles vont achever de se développer dans les siècles suivants : le réalisme va maintenant se donner libre carrière, et connaître les pires excès, jusqu'à ce qu'une réaction se produise dans le sens de l'idéalisme.

Les conditions sociales sont changées. Il n'y a plus de séparations entre les États grecs, entre la Grèce et les pays barbares ; grâce à Alexandre, l'hellénisme a rompu ces barrières, et c'est l'ère du *cosmopolitisme* qui commence. C'en est fait des vieilles républiques

(1) Michel, *Histoire de l'art*.

grecques, les *monarchies* concentrent le pouvoir entre les mains d'un seul, maître absolu de ses sujets, libre d'élever ou d'abaisser qui bon lui semble. Aussi, détourné des intérêts de l'Etat auquel il n'a plus part, le citoyen ne recherche plus que son intérêt personnel, et l'*individualisme* triomphe de tous côtés, dans cette société dont toutes les classes sont nivelées et où chacun fait son chemin par ses propres moyens, où aventuriers et parvenus commencent à jouer un rôle important, où l'art, abandonnant les temples, se fait le complice du *luxe* souvent effréné des particuliers. Les vertus fortes d'autrefois ont disparu, le patriotisme n'enflamme plus le cœur des citoyens, et le *scepticisme* va grandissant. Tous ces traits caractérisent aussi le XVe siècle. On y voit s'effectuer, comme en Grèce, la concentration du pouvoir, puisque le grand fait qui domine le Quattrocento, c'est la transformation de la commune en signorie, puisque naît la vie de cour, qui impose des règles nouvelles de conduite analogues à celles des cours hellénistiques. On y voit aussi s'affirmer l'indépendance personnelle, s'effondrer les vieilles traditions de patrie et de religion : « l'idéal de Dieu, l'idéal de patrie, l'idéal de famille, toutes ces pièces maîtresses de la conscience collective, qui étayaient l'humanité comme des contreforts d'église, et la dressaient en haut, jonchent la terre de leurs débris... Tous les liens sont relâchés, toutes les chaînes rompues (1). » Le luxe prend un développement inouï, et l'on n'a plus souci que de son propre bien-être. Dans les fêtes somptueuses,

(1) Ph. Monnier, *Le Quattrocento.*

celles de Laurent de Médicis ou de la cour de Ferrare, les seigneurs rivalisent de faste, et l'on se croirait, à lire les descriptions de ces magnifiques fêtes allégoriques, être transporté dans le monde hellénistique, à celles que donnaient les Ptolémées ou les Séleucides. En effet, si l'on essaie d'évoquer le souvenir des Attalides, des Séleucides, des Lagides, on ne peut se les représenter que sous les traits des tyrans italiens du xve siècle. Comme ces derniers, ce sont des gens de peu qui ne doivent le pouvoir qu'à leur vaillance, ou à leurs ruses, et les cruautés comme les perfidies ne leur répugnent guère ; ils se révèlent habiles diplomates, tel Ptolémée qui sut si bien concilier les intérêts grecs avec ceux de son nouveau royaume. Ils sont sans cesse en lutte les uns contre les autres ; ils ne conduisent plus à la guerre des armées enflammées de patriotisme, formées de tous les citoyens, mais des armées de mercenaires. En même temps, ils sont fins lettrés, groupent autour d'eux les artistes et les littérateurs et, dans les bibliothèques et les musées de Pergame et d'Alexandrie, facilitent les travaux des savants.

Ceux-ci attachent maintenant une importance extraordinaire au fait positif, et dans toutes leurs œuvres, c'est un désir passionné de voir les choses dans leur *réalité la plus concrète* ; les *sciences expérimentales* se développent ; on éprouve de la curiosité pour *les classes les plus humbles* de la société, et Théocrite, Hérodas, comme Pontano ou Politien, font entrer dans leurs écrits le peuple entier, débraillé et grouillant.

L'âge hellénistique et le xve siècle sont des épo-

ques d'humanisme, c'est-à-dire *d'érudition*. La puissance créatrice décline, l'originalité s'épuise, en même temps que s'affaiblit la conscience morale et politique. L'apogée de la civilisation grecque, ce fut le ve siècle, comme l'apogée de la civilisation chrétienne fut le XIIIe siècle; mais après, l'humanité semble épuisée, veut se recueillir, se reposer de ses efforts; elle regarde en arrière et étudie le passé, plutôt qu'elle ne cherche à créer et à regarder vers l'avenir. Comme les Grecs hellénistiques scrutent, commentent, critiquent les écrits de leurs prédécesseurs depuis Homère, ainsi les humanistes de la Renaissance se plongent avec délices dans l'antiquité retrouvée. Erudits de tout genre, grammairiens, philologues, archéologues, commentateurs, traducteurs, historiens, versificateurs habiles, voilà les littérateurs de la Grèce après Alexandre, comme ceux du XVe siècle chrétien. Ils vivent parmi les grands et les seigneurs, travaillent dans les bibliothèques, négligent le parler populaire, les dialectes savoureux qu'ils laissent aux petites gens, pour employer la κοινὴ διάλεκτος ou le parler latin, la langue savante des lettrés et des beaux esprits. Ce sont des « mandarins », qui forment une élite arrogante et croient les destinées de l'univers liées à leurs futiles querelles. De cette conception nouvelle, il résulte un fait très grave. Cette littérature d'école, de bibliothèque, savante et cosmopolite, n'est plus, comme au ve et au XIIIe siècles, l'expression de la cité entière, elle *n'est plus une littérature nationale*. Elle ne puise plus ses aspirations dans le peuple, et en conséquence ne s'adresse plus à lui, mais aux gens de cour, aux lettrés de profes-

sion. Littérateurs, érudits ne sont plus que des citoyens de la république des lettres, et les événements politiques ne sont plus pour eux que prétexte à rimer et à écrire de beaux discours. Ainsi s'accomplit, au même point de l'évolution des deux périodes, *le divorce entre l'œuvre littéraire et la réalité.*

La *condition des artistes* avait crû en dignité dès les IVe et XIVe siècles, mais elle augmente encore. On paie leurs œuvres des prix insensés, on les comble d'honneurs. Les princes cherchent à se les attacher par toutes sortes de faveurs, et souvent pratiquent eux-mêmes les arts, comme Attale III de Pergame ou François Ier de Médicis. La vanité des artistes s'accroît. Ils ne se consacrent plus uniquement à leur art ; ils veulent en formuler l'histoire et les principes, faire œuvre de théoriciens, et Alberti, Vasari, refont pour leur temps l'œuvre de Xénocrate de Sicyone et d'Antigone de Carystos (1). Leurs connaissances sont encyclopédiques ; si Antigone de Carystos, peintre et sculpteur, avait composé des biographies de philosophes, Alberti est à la fois humaniste, poète, juriste, architecte, peintre, sculpteur, mathématicien, ingénieur. Ces artistes érudits trouvent dans la littérature un arsenal de motifs nouveaux. Auparavant, l'art était le produit de la collectivité, et l'artiste ne choisissait que les sujets qu'il savait intelligibles à tous, parce qu'ils appartenaient à la tradition populaire. Maintenant qu'il n'est plus soutenu par la foi et le patriotisme de ses ancêtres, il veut faire avant tout œuvre originale, et croit y arriver en cherchant

(1) Cf. p. 16.

son inspiration dans les ouvrages littéraires. Ainsi se forme cet *art très littéraire*, qui puise à pleines mains dans l'érudition, et qui devient de plus en plus, comme la littérature, le domaine d'une élite lettrée. L'abîme se creuse entre le peuple et l'art, et l'on arrive à la conception dangereuse de *l'art pour l'art*. L'art, qui a rompu ses attaches avec le peuple, se vide de toute pensée et devient purement formel ; il a renoncé à sa haute mission de jadis ; il n'enseigne plus à l'ignorant les vérités éternelles, comme dans le temple du ve siècle ou dans la cathédrale du XIIIe.

* * *

On peut examiner maintenant quelques-unes des transformations qui s'opèrent sous l'influence de ces idées, dans certains genres et types artistiques.

La foi meurt, et *les types divins se rapprochent de l'humanité* encore plus qu'aux IVe et XIVe siècles. En Grèce, si l'on s'occupe des personnages mythologiques, c'est pour les dépouiller de leur grandeur, les faire descendre jusqu'à soi, en ramenant les légendes aux proportions des faits de la vie journalière. Aphrodite n'est plus qu'une mortelle occupée à sa toilette ; elle se baigne, coiffe ses longs cheveux, se regarde dans un miroir, ou se défend mollement, et souriante, contre les attaques de Pan. Eros, le petit polisson dont l'*Anthologie* raconte les malices, cueille le raisin, joue à la balle, traîne un chariot, s'affuble de la dépouille d'Héraklès, pénètre dans toutes les scènes de

la vie quotidienne. Au XV[e] siècle aussi, la Nativité devient une crèche pittoresque; l'Enfant-Jésus, comme jadis l'enfant Eros, met un doigt dans la bouche, gambade sur un cheval de bois, ou dispute à saint Jean une écuelle de bouillie. Christ est un simple condamné qui souffre cruellement, et, dans les scènes de la Passion, la Vierge, les apôtres, n'ont plus rien qui les distingue de la foule.

L'art grec reflète fidèlement la *sensualité* nouvelle de la société hellénistique, dont la littérature abonde en écrits voluptueux. Aux anciennes divinités graves et austères, se substituent peu à peu les dieux des sens et des passions, Aphrodite et Eros, Dionysos et son cortège, tous ceux dans lesquels on peut exalter la volupté du corps de la femme et de l'éphèbe. Aphrodite est plus courtisane que déesse, et son unique préoccupation semble être de faire valoir ses charmes en feignant de les cacher. Les nymphes se laissent surprendre par les satyres, les Hermaphrodites, couchés, s'agitent dans un rêve lascif, ou, debout, contemplent avec plaisir leurs formes ambiguës. Comme en Grèce, les humanistes Valla, Beccadelli, proclament le culte de la volupté, et les poèmes lyriques et bucoliques de Pontano, de Sannazar, chantent l'amour païen au milieu de la nature riante qui engage à s'abandonner au plaisir des sens. Et voici qu'apparaissent de nouveau Vénus, les Amours, les Néréides, les Bacchantes, les Faunes, toute la mythologie de décadence, à laquelle les littérateurs, comme les peintres et les sculpteurs, s'adressent de préférence, et souvent l'on croirait lire des poèmes alexandrins ou avoir devant les yeux quelque bas-relief antique.

tant l'esprit qui anime ces deux époques est semblable. L'art du XIIIe siècle restait chaste, et toutes les obscénités qu'on s'est plu à relever dans les cathédrales proviennent d'interprétations erronées ou datent d'une époque plus basse. Car il faut attendre le XVe siècle pour voir apparaitre ce réalisme qui recherche les scènes voluptueuses et souvent triviales, pour voir les allégories morales d'autrefois s'animer et devenir des scènes de genre parfois sensuelles. Cette tendance ne fera que s'accentuer au XVIe siècle ; la décence disparaîtra de l'art, partout ce seront des scènes équivoques ; l'histoire de Pasiphaé n'aura plus de détails pour effrayer un Jules Romain, et l'œuvre du Corrège sera tout empreinte de sensualité.

L'art, au temps des diadoques et au XVe siècle, laisse déborder toute *la passion* qui avait commencé à l'animer dans les périodes précédentes. La douleur physique convulse les corps et les visages des Géants qui hurlent sur la frise de Pergame ; la douleur morale se peint sur les traits pathétiques du vieux Centaure aiguillonné par Eros. C'est la tristesse de l'Apollon Pourtalès, atténuée de mélancolie dans l'Apollon Castellani, plus douce encore dans la Melpomène du Vatican, ou accablée dans les nombreuses statuettes d'Héraklès de Smyrne. Une tendance générale entraine la sculpture tout entière, comme la littérature, à rechercher les visages désolés et sentimentaux. Et les dieux, que l'art du IVe siècle avait commencé à humaniser, sont maintenant soumis aux mêmes passions que les mortels, et se laissent entrainer à la colère ou à la joie. Dans « l'art

romantique des Praxitélides (1) », dans ces sculptures qui continuent à l'époque hellénistique la tradition praxitélienne, et qui sont l'équivalent plastique du sentimentalisme voluptueux de la poésie alexandrine, la rêverie douce se mêle de langueur ; le regard est voilé et noyé, tous les contours sont adoucis et fondus, comme entourés d'une sorte de brume.

Mais le XVe siècle est aussi l'âge pathétique de l'art chrétien. « La plupart des œuvres qui nous restent de cette époque sont sombres et tragiques. L'art ne nous offre plus que l'image de la douleur et de la mort. Il semble que désormais le mot mystérieux, le mot qui contient le secret du christianisme, ne soit plus aimer, mais souffrir (2). » La divinité grecque et la divinité chrétienne sont descendues de l'Olympe et du Ciel, et, mêlées aux mortels, participent à toutes leurs passions. Le visage du Christ supplicié devient terrible de réalisme, et à voir l'expression d'angoisse et de terreur, les yeux levés au ciel pour l'implorer, la bouche entr'ouverte comme pour laisser échapper un cri de souffrance, dans une tête de Christ du Musée du Louvre, on se rappelle les physionomies tragiques du Centaure Barracco, ou du géant Klytios sur la frise de Pergame. La Vierge n'est plus la mère sereine du XIIIe siècle, mais, dès la fin du XIVe siècle, c'est « Notre-Dame des Sept Douleurs » : elle contemple navrée son fils sur la croix, elle défaille entre les bras de saint Jean, et c'est la suprême angoisse maternelle que les artistes s'efforcent de représenter.

(1) S. Reinach.
(2) Mâle.

Si le grand dieu de l'Olympe, Zeus, perd son calme et devient une figure tourmentée, « au point de ressembler à une sorte de Christ païen », Dieu est maintenant accessible à la douleur, il s'émeut à voir son Fils sur la croix, et son visage reflète la compassion et la tristesse.

Un degré de plus toutefois, et la sincérité disparait. Le pathétique devient *théâtral, académique*. Laocoon grimace et se tord, mais il n'émeut guère, parce qu'il ressemble à un acteur qui exagère son rôle. Le même danger attendait l'artiste chrétien. Il avait su créer au xve siècle des figures émouvantes, parce qu'il sentait profondément et que son réalisme était sincère, mais il voulut aller trop loin et devint grandiloquent. Dès la seconde moitié de ce siècle, les cris, les hurlements, les gestes désordonnés et souvent caricaturaux, ne dénotent plus souvent qu'une recherche forcenée de l'effet dramatique.

A côté de la douleur, ce sont, comme dans l'art grec, des sentiments de *tendresse*, qui, nés au xive siècle, vont se développer aux xv-xvie siècles, surtout dans le groupe de la Vierge et de l'Enfant, et dans les scènes de l'enfance de Jésus. Les cœurs s'amollissent, et, las de participer à des scènes douloureuses et cruelles, ils recherchent celles qui sont paisibles, douces, et où l'artiste peut exprimer la grâce alanguie, la volupté mélancolique, le sentimentalisme de son époque. Ici encore, il y avait un écueil que l'art chrétien, pas plus que l'art grec, ne sut éviter dès la seconde moitié du xve siècle. La douleur exagérée était devenue grimaçante et risible; la tendresse et la grâce tombent dans la miè-

vrerie et la fadeur. Dans les œuvres florentines, « la tendresse subtile se perd dans la banalité des sourires conventionnels (1) », et le sourire des visages de Luini impatiente à la longue. A voir les traits doucereux de certaines madones et saintes, on se rappelle ceux des Aphrodites hellénistiques, dont le modelé estompé et enveloppé accentue encore la ressemblance.

Douleur et volupté s'unissent dans ces œuvres qui se multiplieront au XVIIe siècle, ces Christs, ces Vierges, ces Madeleines aux yeux névrosés levés au ciel, gonflés de larmes, chavirés dans leurs orbites, aux lèvres ouvertes qui laissent échapper des sanglots. Ainsi le pathétique de Scopas et le sentimentalisme de Praxitèle s'étaient fusionnés dès l'époque hellénistique dans ces œuvres doucereuses, comme la tête d'Aphrodite de Pergame, qu'on dirait d'un Guido Reni antique.

Un autre domaine s'offre au réalisme : le *portrait*, qui substitue aux effigies encore un peu conventionnelles des IVe et XIVe siècles des images d'une vérité souvent cruelle, et dans lesquelles on ne cherche pas seulement la ressemblance physique, mais aussi la ressemblance morale. C'est Aristote : « L'airain même nous signale l'activité de sa pensée, et il ressemble à un homme en méditation. Ses joues, un peu gonflées, révèlent le doute de son esprit, tandis que ses yeux vifs indiquent la foule de pensées qui l'obsèdent. » Portraits de princes, d'hommes illustres, de simples particuliers, se multiplient. Et ce sont

(1) Michel, *Histoire de l'Art*.

aussi, sur les tombes, ceux des défunts dont l'exactitude ne commence guère avant l'époque hellénistique, et devient la règle commune de l'art funéraire au xve siècle.

Mais elles sont nombreuses, les autres modifications que les idées nouvelles, en même temps que le réalisme croissant de l'art, apportent à certains types plastiques. Auparavant, on ne représentait guère l'*enfant* pour lui-même, pour le plaisir qu'on éprouve à voir ses formes grasses et potelées, ses gestes naïfs et gauches; il ne faisait qu'entrer dans la composition de scènes où l'intérêt se portait ailleurs. Maintenant, l'enfant envahit l'art comme la littérature, et on arrive à une connaissance et à une reproduction plus juste des formes puériles. Boéthos met le bambin aux prises avec une oie, et ce motif est dès lors répété à satiété, avec mille variantes. Les enfants jouent aux astragales, et le perdant, furieux, mord son adversaire au bras; ils courent, pêchent, chevauchent des dauphins, s'affublent de la causia et de l'himation d'un éphèbe, s'essayent aux divers métiers des adultes. Quelle grâce dans ces petits corps potelés, où l'artiste a su saisir les traits caractéristiques du jeune âge, la tête trop grosse, le ventre rebondi, les cuisses et les bras pleins de fossettes. Qu'elles sont charmantes, dans leur naturalisme, ces têtes d'enfant de Paphos, de Carthagène!... Mais le xve siècle, lui aussi, découvre le charme longtemps ignoré de l'enfance, à mesure que les sentiments s'humanisent, que l'héroïsme du XIIIe siècle devient tendresse et grâce. Bientôt on ne se contente plus de chanter l'Enfant Divin, on veut regarder l'enfant

mortel, celui du bourgeois comme celui du peuple et du paysan, dont aucun acte de la vie ne passe plus inaperçu. Donatello étudie avec amour l'enfance. et des œuvres entières, la chaire de Prato, la Cantoria de Florence, le piédestal de Judith, les musiciens de Padoue, n'en sont que la glorification. Elle envahit l'œuvre de Luca della Robia. de Desiderio da Settignano, de Duccio.

Puisque l'on sait maintenant différencier les âges de la vie, ce qui répugnait à l'idéalisme antérieur, on rend désormais la *vieillesse* avec autant de réalisme que l'enfance. Les artistes ont compris qu'il était monotone de se limiter à la représentation du corps humain dans sa maturité robuste. et que les rides elles-mêmes peuvent avoir leur intérêt. Vieux paysans, vieux bergers, vieux pècheurs, vieilles femmes ivres, sont rendus avec une scrupuleuse exactitude par les artistes hellénistiques. Mais l'art du xve siècle n'étudie pas avec moins de curiosité les ravages produits par la vieillesse sur le corps humain; c'est à sa prédilection pour les figures âgées et chancelantes que Lorenzo di Pietro a dû son surnom de « Vecchietta. »

Ce sont encore les *types des races étrangères*, les *types humbles et familiers*. les *sujets d'histoire*. en un mot tous les motifs où peut s'exercer le réalisme de l'artiste, recherchant le caractère accidentel. Fait important, le sentiment de la nature, longtemps étouffé par le culte de l'homme idéal. se réveille. et le détail pittoresque, *le paysage*. fait son apparition dans l'art. Il semble, en regardant le relief de la Nativité, par Rossellino, dans la chapelle de Monte-

Oliveto, voir un relief pittoresque de l'époque hellénistique : de part et d'autre les rochers abrupts s'élèvent et surplombent, où sont assis dans le lointain des jeunes gens nus, où paissent des vaches et des brebis parmi de légers feuillages; les uns sont les dieux de la montagne païenne ou des bergers antiques, les autres sont des bergers chrétiens : les dénominations changent, la conception du relief est la même. Mais, dans l'antiquité comme au xve siècle, le paysage n'est pas étudié pour lui-même, et, tout réaliste qu'il soit, il n'est encore qu'un cadre où se meuvent les figures; il manque de sincérité, il est livresque. La nature de Sannazar est « une nature léchée, soignée, pomponnée, émondée, sarclée et ratissée comme un parc de jardin royal et propre à satisfaire le rêve champêtre d'un monde de cour »; on y voit « des bergers mélodieux, suaves, aux attitudes nobles et aux expressions choisies, qui chantent sur le luth, improvisent des vers (1). » C'est la nature hellénistique et gréco-romaine, celle que chante Théocrite, que l'on aime douce, tranquille, arrangée par l'homme, dont elle est toujours un complément et dont elle reflète la personnalité.

Faut-il encore montrer tous les progrès que les études savantes des *anatomistes* ont permis aux sculpteurs et aux peintres de réaliser? Faut-il, laissant de côté les idées nouvelles qui se font jour dans l'art, constater dans les modifications de la technique cette similitude dont on a donné déjà maints exemples? noter l'énorme *influence que prend la pein-*

(1) Ph. Monnier, *Le Quattrocento.*

ture sur la plastique, à qui elle transmet ses procédés, sa connaissance toute récente du modelé, du clair-obscur, au point d'amener une confusion des genres artistiques, puisque le relief est conçu comme un tableau, et que la statue, aux contours noyés, est enveloppée d'une atmosphère brumeuse, analogue au « sfumato » des praxitéliens hellénistiques ou de Léonard de Vinci? Faut-il étudier comment l'art grec et l'art chrétien, à ce point de leur évolution, sont arrivés à la connaissance exacte du *raccourci* et de la *perspective?*... Certes, il serait facile de poursuivre dans bien d'autres détails cet étonnant parallèle, mais peut-être que les exemples donnés ont déjà persuadé le lecteur de sa vérité.

* * *

Si maintenant on embrasse d'un regard d'ensemble la marche artistique des périodes qui viennent d'être étudiées, on voit que l'art passe tout d'abord par une *période de formation* dans laquelle l'ouvrier novice se débat contre des difficultés sans nombre. Comme il s'efforce de s'émanciper et d'arriver à une interprétation plus juste de la nature, il sort vainqueur de cette lutte, et dès lors, n'étant plus esclave de la technique, il sait réaliser l'idéal qu'il entrevoyait. La *période de l'idéalisme* commence, qui méprise l'accidentel et ne veut retenir de la nature de l'homme que ce qui est éternel. Puis, las d'infini, d'absolu, l'art se détourne des formules vieillies de l'idéalisme, et du ciel il redescend sur la terre : *le*

réalisme triomphe, après que la *période de transition* a permis aux tendances nouvelles de s'implanter et de fructifier.

Qu'advient-il ensuite? Le réalisme se perpétue-t-il, ou trouve-t-on quelque formule encore inconnue? Par ses abus, le réalisme amène une réaction, *l'art retourne à l'idéalisme*, et c'est dès lors une perpétuelle *oscillation* entre ces deux termes. Il s'était produit, aux siècles païens, après les excès du réalisme hellénistique, un retour, souvent exagéré, au classicisme, au style idéal des maîtres attiques, même à ceux de l'archaïsme. De même, à partir de la seconde moitié du XVIe siècle, le réalisme perd de jour en jour du terrain. Déjà Michel-Ange est subjugué par l'idéalisme antique; il ne vit que dans le monde des idées, il néglige le portrait, le paysage; il ne veut pas peindre sur les visages les passions momentanées de l'âme. Après lui, cette tendance ne fait que se fortifier. Les scènes d'histoire deviennent plus rares, car elles éternisent des événements accidentels; l'art du portrait se meurt, et l'image devient de plus en plus conventionnelle; tout ce qui rappelle un temps, un pays, un individu, devient vulgaire, et l'on croit s'élever à la noblesse par l'abstraction. C'est maintenant de nouveau le règne de la raison, et l'idée pure triomphe dans l'art, avec le classicisme du XVIIe siècle, qui a oublié la nature telle qu'on la voit, telle qu'on la sent (1). Puis le XVIIIe siècle est un *retour à la nature* méconnue. Mais la *tendance idéa-*

(1) Voir ce que j'ai dit dans la *Revue d'Ethnographie et de Sociologie*, 1912, p. 62 sq, à propos du volume de M. Lemonnier, *L'Art français au temps de Louis XIV*, 1911.

liste n'est pas morte, et elle *reparait* dès la fin de ce siècle, avec les exagérations du retour à l'antique...

*
* *

On a comparé entre elles plusieurs périodes séparées les unes des autres dans le temps et l'espace. L'art minoen a paru ressembler à l'art hellénistique, ce dernier à l'art du xve siècle et à celui du xviiie. Peut-on *intervertir les termes*, dire par exemple que l'art de la Crète préhellénique présente certaines analogies avec l'art de la Renaissance et du xviiie, ou que ce dernier rappelle celui du xve? Il ne serait pas impossible de le faire, et on l'a tenté ailleurs, constatant une fois de plus que les mêmes tendances des esprits amènent en art des résultats analogues. On ne saurait donc traiter de paradoxes certains rapprochements ; on comprend pourquoi M. S. Reinach trouve que les acrobates en ivoire de Cnossos sont plus près de Jean Bologne que des types classiques ; pourquoi nombre d'archéologues, en regardant les têtes des femmes minoennes, aux minois chiffonnés et au nez gentiment retroussé, se sont souvenus de Watteau ; pourquoi l'on peut comparer le profil d'un buste smyrniote en terre cuite du i^er^ siècle, à celui d'une dame française du xviiie siècle. On a eu raison de dire que « si le xviiie siècle rappelle l'alexandrinisme, il rappelle aussi la Renaissance, que le xviiie siècle rejoint le xve et le xvie, voire la décadence latine (1). »

(1) L. Bertrand, *La fin du classicisme et le retour à l'antique*.

* * *

On comprend maintenant quel est le but de l'archéologie. On lui demande, comme à l'histoire, en montrant comment les choses furent, en expliquant leur enchaînement chronologique par des causes psychologiques, de *mieux faire comprendre le présent*. Notre culture moderne est tributaire du passé, et de l'Égypte, de la Chaldée, de la Grèce préhellénique et hellénique, de Rome, puis de la civilisation chrétienne, sont parvenues jusqu'à nous maintes croyances, maintes institutions, maintes formes, dont des sciences connexes s'appliquent à discerner les origines. Mais l'antiquité explique aussi certaines tendances artistiques actuelles. L'esprit humain ne se répète pas indéfiniment, et, placé dans des circonstances analogues, tend à se répéter suivant les mêmes formes. C'est pourquoi, on a trouvé, chez des peuples différents et séparés les uns des autres par des siècles et des lieues, des formes artistiques semblables, nées par coïncidence, et on peut les trouver aujourd'hui encore. Et ces analogies ne se présentent pas isolément, mais suivant un rythme évolutif qu'on a pu fixer. Que l'on ne s'étonne pas si l'on a cherché à établir un nouveau parallèle entre l'art contemporain et celui d'autrefois, si l'on a montré l'étonnante ressemblance qui existe entre l'ar crétois et l'art moderne, épris tous deux de natura lisme et de vérité (1). Mais si le passé éclaire le pré-

(1) Cf. mon étude : *Les toilettes modernes de la Crète minoenne* Genève, 1911.

sent, ce dernier jette une lumière rétrospective sur le passé. Au lieu de ne regarder que les faits artistiques d'autrefois, l'archéologue regarde ce qui se crée autour de lui ; il voit l'art présent évoluer sous ses yeux ; comme le biologiste abandonne de temps à autre le laboratoire urbain pour s'installer dans des stations maritimes, comme le botaniste parcourt la campagne pour étudier sur place la croissance des plantes et ne croit plus à la toute-puissance d'un herbier aux feuilles desséchées, il s'inspire de la vie et non plus seulement de la mort. Les expositions d'art l'instruisent et lui font comprendre comment certaines formes ont pu naître jadis. Les tableaux des cubistes, qui transforment la nature en amoncellement de plots géométriques, ceux des futuristes, qui accumulent les fautes de perspective et veulent renoncer à toutes les traditions, attirent son attention. Laissant de côté toute appréciation d'ordre purement esthétique, il comprend que cette apparition de formes rétrogrades n'est qu'un exemple de plus de ces régressions, qui, dans les époques de maturité technique, ramènent l'artiste à des formes depuis longtemps dépassées par la marche de l'évolution. Corps en triangle ou en rectangle, têtes triangulaires ou carrées apparaissent dans l'art néolithique, dans celui de la Grèce commençante, dans celui du haut moyen âge, comme on les trouve encore aujourd'hui dans l'art inexpérimenté des peuplades à demi-civilisées, et, à vouloir faire œuvre originale, cubistes et futuristes retournent aux premiers balbutiements de l'art (1). L'archéologue visite aussi avec intérêt

(1) J'ai étudié ces curieuses régressions inconscientes des

les fabriques de poteries populaires (1), les industries de tout genre : il voit sur place, d'après le travail actuel, comment travaillaient les potiers grecs du Dipylon, de Chypre ou de Crète ; il comprend mieux la genèse de certains motifs, dont il serait tenté sans cela de donner une explication erronée.

* * *

L'archéologie peut-elle *prévoir l'avenir* ? La succession parfaitement définie des périodes qu'on a étudiées, les oscillations constantes de réalisme et d'idéalisme, permettent de penser que l'art continuera la même marche qu'auparavant, et que toujours on retrouvera des formes et des tendances parallèles à celles d'autrefois. A supposer qu'un jour arrive où quelque cause amenant la ruine de notre civilisation, notre société tout entière disparaisse et qu'une nouvelle civilisation recommence comme à l'aube de la Grèce ou du moyen âge chrétien, on pourrait prédire à coup sûr que les artistes recommenceront à tailler les mêmes images conventionnelles que les imagiers du VIe et du XIIe siècle, que de cette période de formation sortira une période d'idéalisme semblable à celui des Ve et XIIIe, lequel engendrera le réalisme, et qu'ensuite une oscillation régulière s'établira entre ces deux formules d'art.

futuristes dans la *Revue d'Ethnographie et de Sociologie*, 1912, p. 279 sq. Futuristes et cubistes d'autrefois et d'aujourd'hui, L'union des matériaux périssables et durables dans l'œuvre d'art, dans *Études d'archéologie et d'art*, 1914, p. 54 sq.

(1) Cf. p. 101.

*
* *

Il n'y a donc pas de *progrès artistique?* L'art relève du domaine affectif, et, si la raison peut progresser, les sentiments forment dans l'homme la partie la plus stable, la moins variable. Comme la foi religieuse, le sentiment esthétique peut changer d'objet, prendre des noms différents, mais il ne meurt jamais, et il revêt la même apparence matérielle quand les circonstances redeviennent semblables. La déesse courotrophe que vénéraient les Grecs est devenue la Vierge mère des chrétiens; Dieu le père a remplacé Zeus, mais le sentiment qui a fait naître ces conceptions est le même, et leur réalisation plastique n'a guère varié ; aussi pourrait-on confondre une Vierge à l'enfant du XII[e] siècle avec une divinité courotrophe du VI[e] siècle. Quelle différence y-a-t-il entre les créations réalistes de l'époque hellénistique et de la Renaissance? Chacune est l'expression d'un état analogue de sensibilité, qui se répète suivant la marche que nous avons définie. Non seulement l'esprit qui anime ces œuvres éloignées les unes des autres est semblable, mais encore la technique est la même; là encore, il n'y a pas de progrès, mais répétition des mêmes procédés. L'imagier du XII[e] siècle ne taille pas sa statue autrement que celui du VI[e] siècle grec, et il retrouve les conventions qui avaient pendant des siècles disparu de l'art; l'artiste du XIII[e] siècle conçoit la draperie, la forme des différentes parties du corps, comme celui du V[e] siècle

grec ; et le maître du xv[e] siècle a acquis toute la virtuosité qui distingue les hellénistiques.

L'étude de l'histoire de l'art montre donc qu'il y a un perpétuel recommencement de formules déjà connues. « Regarde, dis-je au nain, ce moment présent ! De ce porche une rue descend en arrière, derrière nous il y a une éternité. Ne faut-il pas que toutes les choses qui peuvent courir aient déjà une fois passé par cette porte ? Ne faut-il pas que tout ce qui peut arriver soit arrivé déjà une fois dans le cours du temps ?... Le temps lui aussi est un cercle. » (1)...

*
* *

L'évolution artistique ne perd-elle pas dès lors sa confusion ? Les vues s'éclaircissent, on comprend que l'art n'est pas produit au hasard des volontés individuelles, mais qu'il est toujours assujetti à un déterminisme constant, amenant des résultats analogues à des siècles d'intervalle, suivant un rythme que l'on peut fixer. L'histoire de l'art, ainsi envisagée, perd son caractère chancelant pour revêtir une force austère, pour devenir l'histoire même des idées.

(1) Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra.*

CONCLUSION

On a examiné les différentes formes principales que peut prendre le travail archéologique. Parti de la minutieuse *étude analytique* qui désagrège les matériaux, on s'est efforcé ensuite de les réunir suivant un principe directeur, et on s'est élevé de degré en degré dans la synthèse. Ce furent tout d'abord des *synthèses partielles*, s'attachant à mettre en valeur ce qui caractérise l'individu, le milieu, la race. Ce fut ensuite une *synthèse générale*, recherchant l'élément éternellement humain de l'œuvre d'art, et transformant l'archéologie, de science historique qu'elle était, en science philosophique.

Est-ce à dire que cette dernière soit seule valable, et qu'il faille renoncer à pratiquer les autres? Le lecteur se méprendrait singulièrement en croyant qu'une telle idée découle de cet exposé. Les synthèses partielles, fondées sur la méthode historique, rendent seules possibles la synthèse générale. Préhistoriens, archéologues grecs, égyptologues, assyriologues, historiens de l'art du moyen âge et de la Renaissance,

ou de l'art moderne, sont nécessaires pour préparer la besogne; mais cette division du travail ne doit pas faire perdre de vue le but auquel notre science doit tendre. Tous coopèrent avec ceux qui, profitant de leur travail, cherchent à ramener à l'unité spirituelle ces éléments épars, et souvent rectifient les résultats partiels, parce qu'ils possèdent des points de comparaison multiples qui manquent à leurs collègues.

Cette synthèse générale, d'autre part, ne prétend nullement être l'expression de la réalité. Elle n'est qu'une coordination, un cadre plus vaste que les autres, où l'on groupe plus facilement les innombrables faits artistiques, qui ne peuvent être assimilés par l'ésprit s'ils ne sont unis par une idée abstraite leur donnant la cohésion nécessaire. « C'est un penseur, dit Nietzsche, ce qui veut dire qu'il s'entend à prendre les choses d'une façon plus simple qu'elles ne le sont ». A ne retenir de l'œuvre d'art que l'élément de ressemblance, on simplifie la réalité si complexe, et c'est pourquoi les résultats de cette synthèse générale doivent être contrebalancés par ceux des synthèses partielles, qui, elles, tiennent compte des différences, éléments négligés par la première, et montrent pourquoi l'art de Phidias, semblable en beaucoup de points à celui de Michel-Ange, et à celui de l'époque gothique, diffère quand même de l'idéal de l'artiste gothique et de celui de l'artiste de la Renaissance.

Toutes ces synthèses se soutiennent donc mutuellement, et sont ou ont été l'expression de la vérité, si par vérité on entend « une association d'idées unies

entre elles par le lien d'une utilité actuelle (1) »; vérité qui est donc temporaire, puisque l'idée, vraie tant qu'elle est utile à son temps, devient fausse quand cette utilité disparaît.

Au cours de ce volume, on a relevé diverses théories erronées, et montré qu'on a tort de les laisser subsister. On a combattu le trop grand rôle accordé à l'individu, la croyance à la perfection, à la sérénité de l'art grec... Les découvertes modernes ont montré que ces vues sont trop étroites. Mais, si elles sont fausses de nos jours, ce n'est pas à dire qu'elles l'aient été autrefois. Alors qu'on ne connaissait l'art grec que par des œuvres hellénistiques ou par des copies romaines, il était utile de croire à la perfection de cet art, puisque cette illusion fut un stimulant qui ouvrit l'ère des découvertes helléniques. L'idée de décadence, appliquée pendant des siècles à l'art byzantin, est aujourd'hui renversée par les travaux des érudits qui ont montré la magnifique floraison de cet empire, pendant quelque mille ans; mais ce raccourci de l'esprit a été dans son temps une hypothèse féconde, qui, pendant des siècles, a guidé les recherches des historiens. Il en est de même pour les différentes synthèses qu'on vient d'étudier. Le rôle de l'artiste a été exagéré, et, sans le réduire par excès contraire à néant, on ne lui donne plus la place prépondérante. Mais si l'histoire des artistes ne peut plus être écrite comme le faisaient les érudits hellénistiques, et même ceux du XIX[e] siècle, il était utile

(1) Jules de Gaultier, *La fiction universelle*. C'est, on le sait, la thèse pragmatiste de W. James, Cf. P. Bovet, *La definition pragmatique de la vérité*, 1910.

qu'elle le fût, et cette conception de l'histoire de l'art fut vraie jadis. Les documents sur l'art ancien étaient rares, et ne permettaient pas de tracer de grands tableaux d'ensemble ; il fallait restreindre la recherche érudite, extraire de la source écrite les parcelles de vérité qu'elle distribue si parcimonieusement. Puis, les découvertes se sont multipliées, les arts grec, égyptien, chaldéen, ont surgi de l'oubli, et chaque savant, dans sa partie, a cherché à en déterminer les traits distinctifs.

Maintenant, on est débordé par les monuments de tous les pays et de tous les temps, qui révèlent des passés ignorés. Ces synthèses partielles, bonnes et vraies jadis, laissent apercevoir clairement la part d'erreur qu'elles renferment, et qu'elles ne peuvent éliminer qu'en participant à la synthèse générale.

Cette dernière, qui s'efforce de réunir toutes les données connues actuellement, n'aura sans doute elle aussi qu'une valeur temporaire de vérité. Le temps fera surgir des documents qui, irréductibles, ne pourront entrer dans ses cadres ; ils amèneront sa ruine, et d'autres savants viendront qui la recommenceront sur de tout autres bases. Tout au moins aura-t-elle eu la mérite de se plier aux nécessités de la science actuelle, et de reléguer dans l'erreur les vérités d'autrefois.

TABLE DES MATIÈRES

E. GREVIN — IMPRIMERIE DE LAGNY

